

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

EXCURSIONES PERTURBADORAS
Un análisis del impacto cognitivo de "Flaming Creatures" (Jack Smith, 1963)

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
MIGUEL JARA

TUTOR PRINCIPAL:
DRA. ELIA ESPINOSA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:
DR. DAVID WOOD
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. MARIA ANTONIA GONZALEZ VALERIO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS - UNAM
DR. ÁLVARO VILLALOBOS
FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO (FAD) - UNAM
DR. JESSE LERNER
MEDIA STUDIES – PITZER COLLEGE

MÉXICO, D. F., JUNIO DE 2015


Universidad Nacional
Autónoma de México
UNAM

Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM


Universidad Nacional
Autónoma de México
UNAM

Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Prólogo

Un amigo me contó que en un pueblo pequeño de Colombia que quedaba muy aislado entre las montañas, se tenía que recorrer un camino solitario en medio del paraje antes de llegar a un pueblo vecino. Siendo él niño, fue advertido de no mirar si escuchaba el piar de un polluelo entre los arbustos del camino, porque podría desaparecer. Lo que decían era que al voltear a buscar el polluelo no lo vería, pero escucharía el piar más adentro de la enramada y ya sería muy tarde; quedaría encantado y su propia curiosidad lo llevaría a adentrarse, sin retorno, en medio del bosque. Él me dijo que alguna vez lo había escuchado, pero no volteó.

Hay veces que los portales se cruzan sin darse cuenta, las aperturas del camino son múltiples, y desconocidas todas sus posibilidades. Una breve excursión del dominio del camino definido, puede ser suficiente para que quien vuelve al camino no tenga la posibilidad de no ser otro. Una pequeña alteración puede ser suficientemente perturbadora, para que toda la imagen de lo real, la 'realidad', necesite ser radicalmente reconfigurada con urgencia. Sin olvidar, claro, que nuestro modo de vivir es parte de esa misma imagen.

Nota de autor

Debido a que la gran mayoría de los documentos consultados están escritos originalmente en inglés, para darle aire a la presentación de la argumentación, me limito a presentar en el cuerpo del texto y en el aparato crítico solamente las traducciones que he hecho al español de cada cita, añadiendo un paréntesis final en cada caso con la notación "trd." y un número, que hace referencia a la lista de traducciones que se puede encontrar al final de cada capítulo, en donde se encuentran los textos de las citas en idioma original.

Agradecimientos

Esta ha sido una gran travesía de cuatro años. La investigación dirigió muchas de mis dinámicas de vida, generó cambios fundamentales en mis modos de pensar, me nutrió con información muy valiosa y me puso en contacto con una gran cantidad de pensadores y artistas que realmente expandieron muchos de mis horizontes. Además de este crecimiento intelectual, estos años en estas tierras mexicanas han sido realmente muy importantes en lo que va de mi vida, ahora soy una nueva persona que estoy muy contento de encarnar.

Esta gran experiencia no hubiera sido posible sin la apertura y extendida confianza del Posgrado en Historia del Arte al recibirme en sus filas sin haber tenido un entrenamiento humanista previamente y al permitirme continuar hasta este momento, a pesar de todas las particularidades contenidas por mi investigación y el proceso de su desarrollo. Agradezco además el apoyo económico de la beca que me concedió el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) para poder dedicarme por completo a desarrollar esta investigación, disfrutando de un modo de vida cómodo y gozar de la tranquilidad de la regularidad de un salario. Agradezco también al Comité Académico del posgrado quienes aprobaron mis salidas de investigación que fueron realmente experiencias fundamentales para poder resolver esta investigación.

Especialmente doy las gracias a Elia Espinosa, espíritu de alto vuelo, quien aceptó dedicar gran parte de su tiempo, atención, interés y respeto para acompañar mi proceso tan de cerca, siempre a través de comentarios edificantes y discusiones muy interesantes. También agradezco a María Antonia y David sus críticas,

recomendaciones, disponibilidad, tiempo y atención en relación a este proyecto en estos últimos años. Agradezco también a María Konta, mi primera tutora, que decidió aventurarse en un primer momento a emprender una travesía académica conmigo, apoyándome para presentar mi anteproyecto hace ya tantos años. Del mismo modo, aprovecho esta oportunidad para dar las gracias a Ileana Diéguez por su calidez, cercanía y por ser la primera persona que creyó en mí y apoyo este proceso cuando todavía no daba yo ni el primer paso en este mar.

Siendo acompañantes directas del proceso de producción de esta tesis, agradezco a Carol Montealegre y a Karina Chowanczak, quienes no sólo me aguantaron en medio de las particularidades y crisis que viví en medio de la elaboración de esta investigación, sino que me acompañaron con un gran amor y cariño constante dándome ánimos para continuar. Del mismo modo, agradezco a mi familia en Colombia que, a pesar de la distancia y la lejanía de sus intereses en relación a los temas de esta investigación, siempre ha creído en mí y me han apoyado de mil maneras para tener la fuerza para continuar en el tránsito intenso que fueron estos años.

Finalmente agradezco a tantos ya muertos, como Jack Smith, que se atrevieron a dejar disponibles para nosotros reflexiones trazadas donde no había camino o totalmente contrarias a la continuidad del paso torpe de nuestro sistema ontológico, a pesar de la apertura que implica exponerse a la boca de tantos comentaristas siendo un mensajero de lo otro.

Contenidos



Excursiones perturbadoras

Introducción

La revisión crítica de los parámetros de definición de lo posible, ha sido uno de los campos de análisis más comprometidos políticamente en los países educados desde epistemologías herederas del pensamiento europeo. El impacto de este tipo de reflexiones generó hace casi 50 años movilizaciones y debates importantes frente a los modos mismos de definición de los regímenes de participación, identidad y visibilidad. El tipo de reflexiones trazados desde este enfoque analítico se concretó como un interés disciplinario ya a comienzos de la década de los años 70, tomando el nombre de "análisis de discurso"[1], disciplina encargada entonces de la revisión crítica de los modos de configuración de lo posible a partir del ejercicio lingüístico y su praxis social. Este campo de investigación, debido a su cercanía con los modos de configuración del *deber-ser* en los distintos ambientes de lo humano, comenzó rápidamente a evidenciar sutilezas y particularidades en los modos de definición propios de la ontología hegemónica, que constituían los fundamentos de una gran serie de limitaciones e imposibilidades que afectaban negativamente a muchas personas y comunidades.

Con el paso del tiempo esta raíz disciplinaria evolucionó dándole origen a una serie de aproximaciones especializadas en distintos

---

[1] Entre los mayores exponentes de esa primera fase de asentamiento académico se tienen de manera fundamental los textos de Michel Foucault, Reiner Keller y Pierre Bourdieu. En una etapa posterior en la que este tipo de análisis se expande al análisis interdisciplinario del amplio rango del análisis cultural en diferentes facetas de su complejidad, aquélla denominada como "análisis crítico del discurso"; se pueden citar como exponentes, la obra casi pionera de Norman Faircloughs a finales de los años 80, así como la obra de Teun A. van Dijk, Ruth Wodak, Judith Butler y Noam Chomsky.

contextos de la discusión, cada uno de ellos estructurado de manera hegemónica sobre la metodología del materialismo histórico. Esta particularidad en los enfoques críticos se expandió hacía los campos del análisis cultural y opacó, excluyó e invisibilizó, posibilidades y zonas de producción que no resultan interesantes para esta perspectiva metodológica o que no manifiestan comentarios relevantes para las discusiones y los énfasis manejados por dicho grupo de investigadores. Por otro lado, se dio relevancia a cierto tipo de producciones, reflexiones, estrategias y problemáticas que resultan afines a los supuestos críticos que abandera este tipo de enfoque.

En el campo de la producción artística, especialmente de aquel conglomerado de prácticas enmarcado bajo la categoría de artes plásticas y visuales, la localización de esta iniciativa crítica generó la adopción de horizontes de análisis y debates propios de otros campos de las ciencias humanas y así, los estudios en arte evolucionaron hacia una dependencia epistemológica respecto de los postulados y metas de disciplinas externas. La hegemonía de este énfasis crítico, portador de esta herencia exteriorizante, generó una redefinición de los regímenes de valoración, que exacerbaron los supuestos de las promesas modernistas en relación a la ruptura de estructuras axiomáticas de producción, dotándolas de un nuevo revestimiento en donde se incluían los debates propios frente a los fundamentos de lo posible en cada una de sus gamas. Esta exacerbación modernista resalta en particular la participación de estrategias de aprehensión como la interpretación y el sacrificio de la experiencia estética a cambio de la potencia de la exégesis discursiva. Esta ampliación fue presentada como "postmodernismo".

Al devenir institución argumental, esa perspectiva crítica en los estudios en arte produjo una nueva gama de categorías y posibilidades en los modos de producción entre los que se encuentra particularmente el denominado “arte político” o “arte políticamente comprometido”. Si bien se conserva la inclusión en esta categoría de algunos gestos anti-axiomáticos propios de la dinámica modernista (expandida), resultan dominantes estrategias que tienen cierto grado de participación de problemáticas sociales (y sus actores) en el proceso de producción, aquellas que generan alteraciones discursivas en las configuraciones simbólicas del poder o aquellas que expresan denuncias de invisibilidad o atropello social de una manera estética. En cada uno de estos casos las estrategias resultan estar fundamentadas en el supuesto del arte como catalizador y órgano de visibilidad de la experiencia humana, por compleja que ésta sea; y la recurrencia del discurso académico como aval de la relevancia de procesos artísticos políticamente críticos.

El costo de la hegemonía de esta aproximación en el contexto de los estudios en arte generó, como cualquier perspectiva hegemónica metodológicamente fija, la invisibilidad de diferentes regiones de la producción y reflexión artísticas; pero principalmente la polarización de los debates sobre la producción artística y sus potencias, hacia los enfoques del discurso propio del materialismo histórico y su horizonte de posibilidad.

Esta perspectiva de los estudios en arte[2], al ser heredera del enfoque crítico del análisis del discurso y la historia social, se polarizó sobre las estrategias de articulación y ruptura propias del

---

[2] En esta tradición podría incluirse por ejemplo a Clement Greenberg, T.J. Clark, Rosaling Krauss, Annette Michelson, Benjamin Buchloch y Hal Foster.

lenguaje y los actos comunicativos. Además de esto, gracias a su componente materialista-histórico, las proyecciones de la relevancia e impacto de la producción artística se enmarcaron bajo los lineamientos del contexto histórico de producción, recepción e, incluso, del artista mismo.

Este cuidado argumental es presentado como una salvedad que pretende generar la apariencia de una cierta objetividad científica en relación a los estudios sobre la recepción del arte. Tal gesto de presentación ha sido posiblemente una de las características que ha dado poder hegemónico a esta perspectiva en diferentes contextos, aunque se mantenga fundamentada por una serie de planteamientos hipotéticos sobre los lineamientos del comportamiento mental, cultural y la potencia de las alteraciones generadas a partir del discurso.

Con el paso del tiempo, el arte avalado por este enfoque crítico generó una clausura evidente que excluye de las salas de exposición de relevancia pública a aquellas personas que no están iniciadas en los estudios en arte, generando así, una gran dificultad para el acercamiento y para la concreción de un impacto político práctico y real en gran parte de la población. Esta clausura es la manifestación de una hipocresía que enmarca muchas de las producciones de dicho "arte políticamente comprometido", que generalmente mantienen sus estrategias dentro de los márgenes de la conveniencia profesional, el aval histórico y la complacencia académica. La categorización, y casi definición, del tipo de prácticas y del tipo de producción artística que son entendidas bajo esta etiqueta, ha reducido la perspectiva crítica de las posibilidades del impacto político a través del arte, a las potencias de dicho tipo de producción surgido de este enfoque analítico. Esta reducción, sumada a la hegemonía del discurso de este enfoque en el discurs

institucional, se ha presentado como única posibilidad general en las últimas décadas para la materialización de estrateias estéticas de relevancia política, a pesar de ser la única posibilidad local de un discurso académico centrado en la exégesis conceptual. Y esto es una lástima.

En 1929, Georges Bataille, pensador demoledor, se atreve a afirmar que

> *...cuando Picasso pinta, la dislocación de las formas conduce a una del pensamiento, en otras palabras, que el movimiento intelectual inmediato, que en otros casos conduce a la idea, aborta. No se puede ignorar [...] que un aborto tan obstinado es la explosión estridente e incendiaria del* non serviam *que la bestia humana opone a la idea. Y la idea tiene sobre el humano el mismo poder degradante que un arnés sobre un caballo; puedo resoplar y jadear: Solamente voy a la derecha y a la izquierda, mi cabeza embridada y tirada por la idea que embrutece a toda la gente y la vuelve dócil; la idea en la forma de, entre otras cosas, un pedazo de papel adornado con las armas del Estado.*[3]

Esta afirmación resulta muy interesante por un par de razones. Primero, relaciona la dislocación formal (realizada específicamente por Picasso), aparentemente un motivo propio del modernismo, con una dislocación cognitiva. Segundo, afirma que esta dislocación cognitiva tiene un particular impacto político, la incitación de una rebelión contra el gobierno "degradante" de la

[3] Bataille, Georges. "Le Jeu Lugubre " en *Documents* (vol. 7, 1929). p. 369. (Trd. 1).

idea. Bataille no profundiza en ningún momento sobre las particularidades de las dislocaciones formales de Picasso, ni especifica el conjunto de pinturas en las que percibe esta potencia y tampoco aclara como se articulan estas dos dislocaciones. Sin embargo, el tipo de impacto político que plantea en la segunda parte resulta notable gracias a los parámetros ontológicos sobre los que estructura dicha rebelión y a la ausencia de la participación de procesos de interpretación y significación como detonadores, o avales, de su impacto; las pinturas de Picasso impactaban radicalmente, parece afirmar, gracias a la experiencia misma de su visualización.

Si bien se puede pensar que las alteraciones formales a las que se refiere Bataille, son propias de la intensa dinámica modernista en el campo de la pintura de su contexto (Paris, 1929), resulta que en un escrito publicado meses después, *Soleil Pourri*, Bataille aclara que el caso de Picasso es único.

En este escrito Bataille diferencia entre dos "nociones mentales" a partir de la experiencia humana del sol al mediodía. Por un lado, está aquella que se crea gracias a la imposibilidad de mirar fijamente a dicho astro en ese momento, que para él constituye una castración en la que se lo reconfigura con un "significado poético de serenidad matemática y elevación espiritual". Por otro, está aquella que se produce por el gesto "obstinado de mirarlo fijamente", que relaciona con una "eyaculación mental, la espuma en los labios y la crisis epiléptica" (todos fenómenos extáticos y excesivos). Argumenta adicionalmente que la primera noción es "perfectamente hermosa", mientras la segunda es "horriblemente fea". Esta segunda noción, la del "sol escudriñado", es relacionada por él con la realización práctica de la "elevación" que en algunos

casos rituales ocurre en medio "una caída repentina de violencia insólita"[4].

Finalmente, a pesar del riesgo que él mismo identifica en el trazo de su hipótesis, Bataille afirma que ese primer sol, que corresponde a ese tipo de "elevación del espíritu sin exceso", se puede asociar con la pintura académica; mientras que

> *...en la pintura actual, por el contrario, la búsqueda de una ruptura de elevación llevada a su máximo y de un brillo de pretensión enceguecedora, participa de la elaboración, o de la descomposición de las formas; pero eso solamente se siente, con rigor, en la pintura de Picasso*[5].

Así, Bataille aclara, sin hacer explícitos los argumentos de estas afirmaciones, que esa dislocación formal capaz de lograr una dislocación del pensamiento (en los términos expuestos), es un fenómeno especial y extraño en la producción artificial, incluso dentro de una atmósfera de dislocaciones anti-axiomáticas tan intensa, como la de la pintura vanguardista de su contexto. El hecho de que postule la obra de Picasso como realizadora de esa hipótesis, así sea el único, expresa la posibilidad de alcanzar este tipo de impacto a partir de la experiencia de un artificio.

La dislocación cognitiva que resalta Bataille, aquella que consiste en la imposibilidad de vinculación con la idea frente a una experiencia dada, resulta ser un tipo de experiencia psíquica identificada por otros pensadores y está relacionada, además, con distintos fenómenos y reacciones.

---

[4] Bataille, Georges. "Soleil Pourri" en *Documents* (vol. 3, 1930). pp. 173-174.

[5] *Ibid.*, p. 174. (Trd. 2).

En la época de *Documents* (1929-1930), revista en donde fueron publicados los dos escritos mencionados con anterioridad, Bataille argumenta en muchas ocasiones sobre la participación de lo que él denomina como "idealismo", en la parametrización ontológica de la sociedad de su época, y lo condena. El *idealismo* es presentado como el motivo ontológico, para él heredero del platonismo, que busca modelar exhaustivamente el mundo a través de las ideas de los fenómenos, las *formas*, y mantener su devenir dirigido por el cumplimiento del orden supuesto de las mismas. El *idealismo* es condenado debido al supuesto de que lo posible (y por lo tanto, lo admisible) es aquello que realiza una idea dada. Bajo este supuesto se articula una 'realidad', un modelo del mundo, que está totalmente dominada por el "dios del orden" y así, todo aquello que existe y contradice al esquema categórico del modelo ideal, resulta ir en contra de lo supuesto como natural. Toda inversión energética en una actividad estaría, entonces, dirigida por el deseo de realizar una idea propia de tal esquema de 'realidad' y, de la misma manera, cada juicio se plantea restringido al mismo horizonte de posibilidad ideal.

De esta manera la dislocación cognitiva a la que se refiere Bataille está íntimamente relacionada con la destitución del supuesto de exhaustividad y coherencia de comportamiento de dicha 'realidad'. Es decir, dicha dislocación es una *ruptura radical* con los modos propios de estar en el mundo, gracias a la experiencia excesiva de la realización de lo *imposible*.

Schopenhauer, Nietzsche y Freud, exponen de diferentes maneras la importancia y el impacto de este tipo de experiencia de *ruptura radical*. Para Schopenhauer esta experiencia está relacionada con la evidencia del velo de Mâyâ (la ilusión de la captura en la vivencia material). Para Nietzsche, con la manifestación de lo dionisiaco y,

para Freud, con el retorno de lo reprimido. En cada uno de estos casos la experiencia es abrumadora, concreta (que no está mediada por los procedimientos del entendimiento) y reconfigurante. Esta ruptura se desata para ellos en momentos específicos de la experiencia vívida del sujeto y depende absolutamente de las condiciones de la vivencia y del complejo de dimensiones que componen su disposición receptiva.

El impacto de esta experiencia de *ruptura radical*, como Bataille lo resalta en su teoría, es un grito de rebeldía y destitución frente al gobierno de la idea, la ontología del idealismo, y por lo tanto, es un impacto concreto de afectación del individuo frente a sus modos de enfrentar al mundo y su relación con la 'realidad'. Este es el detonador de un ejercicio de confrontación profunda que no tiene otra posibilidad más que generar una reflexión constituyente frente a la vida propia y, posiblemente, un cambio o una exploración. Al ser individual, intempestivo y reconfigurante, este impacto es un modo de alteración política práctica que no está mediado, ni definido, por las competencias del discurso y la argumentación abstracta sobre las condiciones del ser en medio del devenir del mundo y, así, es inalcanzable por los grados de hipocresía que inundan el tipo de críticas académicas provenientes de los campos de producción citados con anterioridad. El impacto de la *ruptura radical* no propone una dirección ideal del devenir del individuo y así, las consecuencias de su afectación en la vida del sujeto son inesperadas e incalculables. Este impacto es amoral, como lo es el movimiento brusco, peligroso e inclemente que caracteriza al mundo, gracias a su inherente dimensión aporética.

Tras esta presentación de la potencia de la dislocación cognitiva citada por Bataille, resulta muy llamativo su atrevimiento de afirmar que dicha dislocación es posible a través de la experiencia

de un producto artificial (la pintura de Picasso), resaltando además, que el camino material para lograrlo está constituido por un cierto tipo de dislocación formal. Si bien la dislocación enunciada por Bataille encuentra varios puntos en común con el tipo de experiencias resaltadas por el grupo de pensadores citados anteriormente, me parece que en el caso del impacto de un artificio, diferente de una ruptura radical ocasionada en la vida diaria, no se puede apostar por la generación de una ruptura de igual grado para una mutiplicidad de ciudadanos[6]. Pero sí admito, que existe la posibilidad de generar una buena aproximación que alcance a sacudir violentamente al espectador gracias a un enfrentamiento radical con la contingencia del esquema ideal de configuración de su estar en el mundo, el esquema de "realidad".

Estas afirmaciones de Bataille no encuentran ninguna resonancia e incluso él, no vuelve a retomar estas reflexiones sobre las potencias de lo artificial en ninguno de sus escritos posteriores. La falta de explicitud y argumentación sobre sus afirmaciones en relación a la pintura de Picasso de finales de los años 20, convierten a estas afirmaciones en postulados mudos y restringen la posibilidad de aplicación de sus criterios para establecer un conjunto de obras que tengan esta capacidad de impacto político profundo y concreto. Estas afirmaciones de Bataille son, como él mismo lo admite, provocaciones, semillas de horizontes nuevos y

---

[6] Escribo aquí "ciudadanos" refiriéndome al marco supuesto de la escogencia de los individuos que se presentarán en términos de "audiencia", "espectador" o "publico". Me atrevo a suponer que existe actualmente una homogeneidad cultural, al menos en el contexto de la recepción del cine y de las artes visuales, que se maneja por persona que viven en las ciudades del mundo, todas ahora herederas en distintas medidas del discurso cultural de las potencias occidentales en estos campos.

excéntricos, que apelan por una reacción nutriente y un lugar de expansión.

En 1963, Jack Smith estrena su película más conocida, *Flaming Creatures*, un vehículo de experiencias contradictorias, confusas, profanas, seductoras y radicales. Su historia está llena de mitos, condenas, difamaciones, apropiaciones, reducciones, exclusiones y misterios. Sin llegar a durar ni siquiera una hora, esta película resulta ser una de las obras más influyentes, extrañas, admiradas, impactantes, pioneras y desconocidas, al menos, de la segunda mitad del siglo veinte. El intento de localización de su estilo estético la hace expandirse por los registros de lo *camp*, lo *trash*, lo *queer*, lo obsceno, lo pornográfico, lo documental, lo chocante, lo mitológico y lo maldito. Como bien afirma J. Hoberman, *Flaming Creatures* "era algo nuevo bajo el sol".

Con la iniciativa de expandir la reducida discusión acerca de las posibilidades de relevancia política de la producción artificial, que se mantuvo activa durante la hegemonía de la perspectiva crítica heredera del análisis del discurso, esta disertación está dedicada a presentar un examen cuidadoso de esta magnífica obra, dirigido a demostrar la hipótesis principal de que en ella se realiza esa capacidad de dislocación cognitiva, que Bataille otorgó a la pintura de Picasso, a partir de una articulación específica de dislocaciones formales que conducen a la audiencia a estados múltiples de enfrentamiento con la aporía.

La estructura de la tesis es la siguiente:

El primer capítulo está dedicado a presentar un par de esquemas que intervienen en la configuración de lo dado y el trazo de los

horizontes de posibilidad, el esquema de realidad y el esquema de posibilidad poiética. Esta presentación estará dedicada a resaltar como las experiencias de ruptura postuladas por las observaciones de Nietzsche, Shopenhauer, Freud y Ernst Jentsch, frente a dichos esquemas, resultan tener implicaciones profundas e importantes en aquel quien las vive. Esta presentación se hace con el fin de generar un marco de referencia para poder vincular el conjunto amplio de operadores de transgresión que están activos en la obra.

El segundo capítulo presenta la fortuna crítica de *Flaming Creatures*, es decir, la revisión de los documentos existentes en relación a la película, en donde se encuentra información relacionada con su producción, su historia propia y la aproximación académica desde los dos enfoques principales que la han analizado, aquel de la teoría queer y el de los estudios históricos sobre cine "Underground" en Estados Unidos.

Del tercer al quinto capítulo se presenta el exámen de los recursos formales de dislocación de la obra, que fueron divididos en tres partes donde cada una de ellas articula, por un lado, una dimensión técnica de la producción y, por el otro, el impacto de su recepción formal. Así, el tercer capítulo, la primera parte de este examen, está centrado en el análisis de la dimensión performativa y situacional, articulado con la dislocación formal en los órdenes del deber-ser relacionados con las formas posibles de comportamiento y la esfera de lo prohibido. El cuarto capítulo, segundo del examen de la obra, está centrado en el análisis de la dimensión visual y auditiva, articulado con las dislocaciones producidas por la incertidumbre gestáltica y los procesos de individuación de lo visible. El quinto capítulo está dedicado al estudio de los órdenes de presentación de lo que ocurre, edición y libreto; articulado con su relación frente a los modos de recepción hegemónicos provistos por el esquema del

cine clásico (principalmente narrativo y realista) y frente a las rupturas propias del cine "Underground".

El sexto apartado contiene las conclusiones de la estructura del examen de la obra y traza las relaciones entre los recursos diferenciados y los postulados introducidos en el primer capítulo.

Debido a que esta obra precisamente se contrapone a muchas de las capacidades de apropiación y descripción, he decidido hacer un Apéndice en el que se transcriben todas descripciones de la película provenientes de los distintos documentos consultados. También se añaden, en un segundo apéndice, fotografías del diario de Smith de 1962-1963, época en la que produjo la película, en donde se pueden consultar algunas notas sobre el libreto de la película.

Bienvenidx.

-I-

Irregularidades Innaturales

El devenir único y eterno, la radical inconsistencia de todo lo real, como enseñaba Heráclito, es una idea terrible y, perturbadora, emparentada inmediatamente en sus efectos con la sensación que experimentaría un hombre durante un temblor de tierra: la desconfianza en la firmeza del suelo.

FRIEDRICH NIETZSCHE[7]

Es la voluntad repentina de vivir que interviene como un ventarrón nocturno que abre una ventana, solamente por un par de minutos, levantando de golpe todas las veladuras que esconden eso que no debería ser visto a ningún precio. Esta es la voluntad repentina de un hombre [humano] que pierde la cabeza, el único que puede permitirse afrontar aquello que de lo que todos los otros huyen.

GEORGES BATAILLE[8]

Obscurum per obscurius, ignotum per ignotius

Naufragio

Rugir entre las zarzas. Monstruo manifiesto, el peligro acecha. Crujen las tablas del tonel lleno de líquido. Crujen también las

---

[7] Nietzsche, Friedrich, *La filosofía en la época trágica de los griegos*, Trad. Luis Fernando Moreno, Madrid, Valdemar, 2003. p. 60.

[8] Bataille, *Georges, "*L'esprit moderne et le jeu des transpositions*" en Documents* (vol. 8 1929), París, 1929. p. 50.

tablas más preciadas del galeón. Y en un momento rompe el rayo, también el choque entre cometas. Un portal al detrás del telón, la ranura.

Desde el otro lado, éste lado se vuelve contingente. Lo que es aquí invisible, desde allá se percibe claramente. Desde la circunferencia se puede ver claramente el centro estando fuera, excentricidad. Sólo estando fuera del hogar se puede ver su fachada y sólo sales, llamado por un enigma irresoluble de lo plausible o jalado extáticamente por la urgencia frente a lo imposible. Exposición ósea.

Sin dios ni ley quien transita se queda sólo y extraviado en el fluir azaroso del devenir, abandonado a lo que le dicta su voz sin eco. La mirada por la cerradura abre lo oculto a través de la solidez y penetrabilidad de la pared misma. Después de la primera muerte no hay otra. El centro de la flama guarda la seducción del ojo sostenido abierto.

La muerte del rey resuena días y su luto se celebra sin la mesura de la ley que se ausenta con él. Un endiosado "Saturno" reina en los días sin tiempo, los días sin ley, disfrutando la intensidad de sus últimas vivencias, antes de ser sacrificado para marcar la vuelta a la continuidad de los días, entre una multitud de gente dislocada y sin nombre. Expiación para el retorno a la historia, sacrificio de renovación. Fuego.

La exposición al sol cambia el color de la piel, la quema. Quien naufraga nunca vuelve a ser el mismo.

(***)

La develación de la estructura siempre viene acompañada de la consciencia de sus cimientos y de sus particularidades de diseño. Si aparece alguna disonancia con la mirada de quien percibe se genera una inquietud y, seguramente, una inquisición crítica a esa estructura como fundamento, un martillo explosivo. Este capítulo es una argumentación acerca de la formulación del mundo, su transparencia, su protección y la importancia de su ruptura como experiencia psíquica humana. Se acota la discusión a la dualidad de ambientes psíquicos que se constituyen estrechamente con lo posible: la vida cotidiana y la creación artificial realista o copresencial, lo actual y lo diegético.

Hologramas topográficos

> *No veo más que devenir. ¡No os dejéis engañar! Vuestra miopía, y no la esencia de las cosas, es lo que os hace ver tierra firme en ese mar del devenir y del fenecer. Ponéis nombres a las cosas como si éstas subsistieran, pero no os podéis bañar dos veces en el mismo río.*[9]

Nos encontramos en un instante espacio-temporal según la teoría de la física, pero lo estamos también en uno de certidumbre y diferencia, somos. Sostenemos con nuestra mentalidad colectiva y sus instrumentos (como la Historia, por ejemplo) una maya psíquica que articula fundamentalmente nuestra experiencia de la vida.

Por un lado, esta maya contiene una estructuración del *mundo* (la *physis*), que es la multiplicidad de fenómenos no artificiales que tejen los parámetros del modo de experiencia material del ser

---

[9] Heráclito citado Nietzsche, *op. cit.*, p. 58.

humano, lo sentible y sus estructuras de desarrollo. Esta estructuración primaria se establece partiendo de la identificación de las propiedades de los fenómenos, que sólo se concretan en la medida en que se reconocen a partir de las *repeticiones regulares* en cada una de las manifestaciones. El fruto de esta estructuración fundamental se definirá como "realidad".

Por otro, de manera similar, se realiza otra estructuración secundaria en relación, no ya al *mundo*, sino a las posibilidades de desenvolverse como humano en dicha "realidad", que se adquiere por el contacto con la cultura local a través del ejercicio de la *mimesis* y del supuesto de que tal cultura inicial posee un eje de coherencia y posibilidad al cual entregarse desde las primeras épocas. Siendo bebés adquirimos esta segunda estructura y a través de ella se constituye, entre líneas, la primera. Posiblemente uno de los recursos fundamentales de dicha codificación depende de las particularidades del esquema categórico propio del lenguaje heredado, sus leyes de construcción de sentido y el código ético-moral de la cultura heredada.

Al estar fundamentadas, estas codificaciones categóricas, en la identificación de patrones de comportamiento regular e inferencias de los principios relacionales entre las propiedades de los fenómenos, se establecen las *formas* de los fenómenos que son abstracciones no-materiales, *ideas*, para darles un nombre y conjugarlos en una serie de supuestos de comportamiento que marcan el espectro de posibilidad desde el ejercicio de la inferencia desde lo dado en la experiencia, las proyecciones posibles del devenir.

Al ser entidades acuñadas a partir de la regularidad de las manifestaciones, las formas constituyen una descripción reductiva

del fenómeno que es dependiente totalmente del esquema de "realidad" que identifica tales regularidades y asocia las repeticiones. Esta reducción es propia de cualquier sistema de codificación y, dado que es abstracta, sacrifica en su composición la contingencia de la realización material inherente de cada una de las manifestaciones. El espacio proyectado por las inferencias, al ser un trazo hipotético a partir de las formas y de una teoría teleológica de la "realidad", también resulta reductivo, que en su caso se manifiesta en una serie de restricciones de posibilidad teóricas para lo que vendrá.

Estos dos recursos, el establecimiento de las formas y el de una teoría teleológica, son instrumentos de apropiación que nos permiten generar una guía de sentido a lo largo de nuestra experiencia de vida, aunque sea inevitablemente reducida e incompleta por el carácter excesivo de la compleja contingencia que caracteriza el devenir del mundo. El esquema de "realidad" estará entonces compuesto por los alcances de la suma de estos dos recursos.

La operación tanto con las formas como con la teoría teleológica, el ejecutar la acción y la voluntad en dicho esquema de "realidad", supone un carácter inmutable de dichos recursos para mantener la posibilidad de estabilidad del sentido y la capacidad de comunicar, al menos de manera temporal. Para poder recorrer el camino se necesita de la firmeza del suelo en cada paso. Así, esta suposición de inmutabilidad de los fundamentos abstractos, las *ideas*, dotan a este esquema de "realidad" de un carácter de *hogar* [*heim*] psíquico que permite al humano el establecimiento de un sistema de referencia como instrumento de localización en medio su devenir en el mundo.

Siendo el mundo de las formas el mundo de las definiciones abstractas a partir de la regularidad y dado su carácter fundamental de diferenciación (individuación) de lo que hay, se genera un movimiento de repliegue del esquema de "realidad" sobre sí mismo, que establece al mundo de las formas como referencia primaria de identificación de los fenómenos, descuidando la observación directa, basada en la satisfacción paramétrica de las propiedades que componen cada forma asociable[10]. Este repliegue provoca una clausura auto-referencial del sistema de codificación, que permite una aprehensión psíquica (inevitablemente reducida) de la multiplicidad de fenómenos en el devenir como parte del esquema de "realidad" y, de esta manera, da la impresión de que dicho esquema es un modelo exhaustivo del mundo, es decir, que la operación con dicho esquema tiende a presentar a la "realidad" como mundo.

Partiendo de la actualización de ese repliegue, como parte propia del proceso de estructurar la experiencia del mundo para la vida, la definición de las formas y la teoría teleológica marcan los parámetros ontológicos y de comportamiento que describen la

---

[10] En relación a este aspecto de orientación en la experiencia vivida, resulta importante citar a Adolphe Quetelet quien sumergido dentro de una perspectiva protopositivista-numérica, postula un método a partir de su saber en estadística para determinar los parámetros de las formas, en particular del ser humano, a partir del cálculo de los promedios en las medidas posibles. Esta postulación metódica viene acompañada, en su caso, de una valoración de tal forma experimental como parámetro de categorización y condena. "*Si el humano promedio estuviera totalmente determinado quizá podríamos considerarlo como el tipo de la* perfección *y todo aquello que* difiera *de sus* proporciones *o* condiciones *constituiría la* deformidad *y la* enfermedad. *Todo lo que sea* disimilar *no solo en términos de proporción o forma, sino en tanto que exceda los límites de las observaciones, constituiría una* monstruosidad." Quetelet, Adolphe, *A Treatise on Man and the Development of his Faculties,* Nueva York, Burt Franklyn, 1968. p. 99. (Trd.1)

posibilidad del ser y de las manifestaciones de los fenómenos, el *deber-ser* [*devoir-être*]. El rango de proyección del *deber-ser* constituye el *horizonte de posibilidad*, que acota no sólo lo supuesto o lo identificable en lo actual, sino de lo *esperado* a través de la inferencia y la extrapolación. El horizonte de posibilidad es el espectro proyectado a partir del esquema de "realidad" en cada instante y da las pautas para construir un ambiente de *certidumbre* que permite la entrega confiada en el tránsito por la vida, a pesar de que sólo sea un velo que cubre las posibilidades siempre latentes e incalculables del riesgo a morir.

De esta manera como humanos vivimos y nos desenvolvemos en una "realidad" que es totalmente un artificio contingente y específico que proyecta, gracias al repliegue del esquema sobre sí mismo, un horizonte de posibilidad que acota *a priori* nuestra extensión psíquica como actores y moldea nuestros procesos de discernimiento e interpretación.

Las culturas humanas están mediadas por la potencia de crear, es decir, de incluir dispositivos artificiales en el fluir de la "realidad", que genera la existencia de toda una nueva esfera compuesta por dichos artificios. Dicha esfera de lo producido por lo humano, el derivado del gesto poético, ya no la esfera de la "realidad" (cuyo esquema topográfico es también parte de la esfera de lo artificial), ha sido tradicionalmente restringida a los artificios que son generados por técnicas estrechamente definidas, las *formas de producción*, obedeciendo así a un *esquema de posiblidad poiética* que resulta heredero directamente del esquema de "realidad" y de los espacios que abre para la inclusión de lo producido artificialmente. La definición de los recursos del esquema de posiblidad poiética es un gesto político que codifica la

administración y producción de lo artificial, que restringe directamente la posibilidad de la experiencia estética.

Si bien estas formas de producción no se restringen a la identificación y catalogación del artificio, definen, además, sus posibilidades de constitución que, por lo general, derivan de un esquema de utilidad o necesidad en relación a la esfera cultural. Esta formalización de los modos de producción artificial, la *poética*, al igual que la formalización de los fenómenos en las definiciones, generan, en su participación en la configuración del horizonte de posibilidad, un repliegue del esquema de posiblidad poiética sobre sí mismo, que en este caso propone una clausura excluyente que determina cuales son los artificios aceptables (posibles y "bien formados") para ser incluidos dentro de la "realidad" y, así, la esfera de lo artificial tiende a ser un ambiente altamente regular, homogéneo y ordenado que, gracias a dicho repliegue, se presenta como única posibilidad.

La primera codificación del mundo, la "realidad", está fundamentada en el trazo de las formas y en la teoría teleológica y, así, los recursos del esquema de "realidad" son fruto de operaciones racionales, al igual que las formas de producción y, en sí mismo, el esquema de posiblidad poiética. En esta medida este par de esquemas, el de "realidad" y el de posibilidad de factura, son estructuras artificiales basadas en la idea y las operaciones lógicas que articulan la sintaxis de sus interacciones. El *deber-ser*, que se extiende de manera natural a la producción artificial a partir de la hegemonía de las formas de producción, es entonces un operador ontológico, particular a cada esquema, fundamentado en el ejercicio de la idea en su doble papel como directriz de la identificación y parámetro de posibilidad dentro de la "realidad".

La "teoría de las formas" de Platón, postula que la operación de formalización a partir de la idea, tiene la potencia de ser exhaustiva frente al mundo, es decir que todo fenómeno es realización material de una forma abstracta, e incluso, dotaba hipotéticamente a las formas de perfección, inmutabilidad y verdad. Es decir, Platón apela por un idealismo radical que elimina la posibilidad en el mundo de fenómenos extraños a la posibilidad de aprehensión del esquema de "realidad". Este radicalismo ontológico idealista postula, como consecuencia, la autoridad del *deber-ser* como rigente de la posibilidad del ser y del devenir en todas las esferas de la experiencia. Siendo lo "humano" una de dichas formas, estos parámetros del *debe-ser* gobiernan entonces las posibilidades de encarnación del ego y los parámetros de conservación del *status quo*.

En los esquemas que suponen, como el platónico, una coincidencia potencial del mundo con la "realidad", se establece la definición de lo "natural" que es la forma trazada en relación a las regularidades de la manifestación de los fenómenos, la *forma de la manifestación*. Lo "natural" se extiende también a la esfera de lo artificial, en donde coincide con la forma de la manifestación de lo *producible*[11], la forma de los frutos de las formas de producción. Lo "natural" es entonces la realización esperada de la manifestación tanto del fenómeno, como de la producción artificial. En estos casos lo que es "natural" es lo que puebla el horizonte de posibilidad hegemónico.

Al existir una supuesta coincidencia entre la "realidad" y el mundo, el *deber-ser* de lo posible es entonces lo "natural", las cosas son, "naturalmente", como se supone que *deben ser*. El transitar en el

---

[11] Lo "producible" es lo aceptable como artificio.

mundo a partir del esquema de "realidad", en estas condiciones, es un acto de enajenación en el que la experiencia del mundo se oscurece mientras se hace invisible la artificialidad, contingencia y estructura de dicho esquema a partir de la suposición del devenir "natural" de lo posible. El impacto de lo "natural" es la invisibilización del esquema de "realidad" (o del esquema de posiblidad poiética), es decir su adopción como *mundo*. Pero esta fantasía es destituida inevitablemente por una de las propiedades del mundo que es capaz de enfrentarnos a la aporía, su impensable infinitud de posibilidad, su ser *apeiron*.

> *Se habla de un* poros *cuando se trata de abrir un camino en donde no existen caminos, de cruzar una extensión impasable de territorio, un mundo desconocido, hostil e ilimitado, un* apeiron *que es imposible cruzar de extremo a extremo.*[12]

Poros se reconoce entonces en el trazo de los esquemas de "realidad" y de posibilidad poética, pues el primero se traza directamente sobre el mundo, que es el *apeiron* por antonimasia, y el segundo, sobre la incalculable posibilidad de la creación artificial desde la imaginación humana. El *otro* de este término, *aporos*, implicaría la imposibilidad de dicho trazo, la imposibilidad de cruzar[13], el *impasse*.

---

[12] Kofman, Sarah, "Beyond the aporía?" en Post-Structuralists Classics, ed. Andrew Benjamin, New York, Routledge, 1988. p. 10. (Trd. 2).

[13] "De muchas formas fuera del significado literal, el término [aporia] usualmente gira alrededor de tales nociones como una contradicción interna irresoluble, una expresión de incertidumbre o duda en cómo proceder, estar perdido o, a veces, simplemente un pasaje difícil". Anker, Michael, *Aporethic Openings: the Ethics of Uncertainty* (Tesis doctoral inédita), Division of Media and Communications, The European Graduate School, Leuk, 2006. p. 33. (Trd. 3)

Si bien toda actualización material es fruto del devenir y sus múltiples variaciones incalculables (es decir, que esta mediado por un momento de aporía para el pensamiento que busca capturarlo a partir de la inferencia abstracta), existe otra manifestación más radical que no sólo expresa la limitación del modo abstracto de aprehensión frente al mundo y la creación artificial, sino que destituye su posibilidad misma como medio confiable para pensar lo que hay y como reaccionar. Esta manifestación consiste precisamente en la experiencia de la realización de una *irregularidad extrema*, es decir, una irregularidad de lo supuesto que excede el rango de variación contemplado por el "ajuste" material a las *formas* de los esquemas de codificación (de "realidad" y de posibilidad poética).

Los rostros convencionales son frutos del devenir mediado por la complejidad aleatoria de la biología, que mantiene las irregularidades acotadas, pero es la aparición del monstruo, la irregularidad radical, la que detona la presencia de la aporía como quiebre del esquema de codificación, al presentar una realización que imposibilita el cierre de a categoría desde los planteamientos de lo regular dados por el supuesto de *acotamiento de posibilidad* dada a la complejidad del devenir del mundo. Un humano de dos cabezas excede la *forma humana* y así la definición de lo "humano" (que supone la transitividad con los hijos los de humanos) se reconoce como limitada, aunque dicho límite, por lo general, sea preservado y se prefiera acotar a dichos sujetos extremadamente irregulares como "innaturales", una de las estrategias propias del ánimo excluyente[14].

[14] Es importante resaltar en relación a esto que el rango de alcance de este "monstruo" varia ampliamente según el contexto, así como su valoración. En algunos lugares las deformidades, los síndromes y las "deficiencias" mentales, son

El enfrentamiento con la *irregularidad extrema* (el monstruo), aquella que manifiesta la imposibilidad de la definición abstracta para la categoría asociada, implica entonces, a través de esta manifestación, una *ruptura radical*, pues atañe directamente a los fundamentos de apropiación de los esquemas de codificación, que son, en últimas, el sistema de referencia en medio del mundo y de la materialización de la imaginación, su topografía.

Dado que se tienen dos esquemas diferentes de codificación que son estructuralmente similares en los términos de esta discusión, es importante realizar un estudio específico del impacto y forma de la manifestación de la *irregularidad extrema* en cada caso.

La *irregularidad extrema* frente al esquema de "realidad"

> *La razón, la lógica, las categorías, el tiempo, el espacio, el dos más dos son cuatro últimamente han llegado a parecer las únicas realidades de la vida.*[15]

Nuestra relación con el esquema de "realidad" es de total entrega convencionalmente, construida, en parte, desde las conclusiones de nuestros procesos básicos de adaptación para sobrevivir más las dimensiones del nombrar acotadas por la referencia del lenguaje heredado. Nuestro modo de vivir la vida está mediado por esta

---

reconocidos como prodigios de admiración, en otros como débiles dirigidos irremediablemente a la muerte. De la misma manera en algunos contextos el monstruo puede ser proyectado sobre personas de fisionomías o procedencias específicas (como en el caso de la xenofobia y el racismo), o sobre personas con comportamientos excéntricos (como ocurre con la homofobia y la intolerancia a los esquemas de vida contraculturales).

[15] CAREL ROWE, 1347. TRDXXX

artificialidad que estructura nuestro discernimiento y nuestra inferencia de lo *esperable*.

La esfera de lo "natural" deviene con facilidad, en este contexto, el marco de esperanza de lo *cotidiano* y así, nuestro *hogar* psíquico [*heim*] se estructura a partir de las suposiciones de inmutabilidad del desarrollo de la vida diaria implicado por la esfera de lo "natural", que por lo general, se actualiza en cada momento de manera homogénea dentro de los rangos de variación del esquema de "realidad" sin novedades notables. Pero esto sólo se mantiene de manera general, en cada sistema tras un periodo de homogeneidad se da la irrupción de un momento de heterogeneidad radical, si se quiere un instante, que cambia por completo el devenir del sistema en su totalidad hacia una nueva etapa en otra dirección, el *cambio*, la semilla del devenir otro[16]. Esa heterogeneidad es una *irregularidad extrema*.

> *Sin ninguna duda, esta palabra* [unheimlich] *parece expresar que a quien ocurre algo 'imposible'* [uncanny] *ya no se encuentra 'en casa' o 'a gusto' en dicha situación y que el asunto es, o al menos aparenta ser, algo extraño para él.*

---

[16] Posiblemente el primer escrito científico que demuestra la posibilidad de esta afirmación es *The Chemical Basis of Morphogenesis* (1952) de Alan Turing. Uno de los escritos fundacionales de la "Teoría del caos" y de la "Teoría de complejidad". En el campo de la filosofía la necesidad inherente de la ruptura de la estabilidad homogénea por lo heterogéneo se vislumbra en las descripciones hechas por Georges Bataille en *La structure psychologique du fascisme* (1933), aunque la participación de la aporía es un saber manejado desde tiempo presocráticos, en particular por Heráclito. Véase Turing, Alan, "The Chemical Basis of Morphogenesis" en *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Series B, Biological Sciences* (Vol.237, No. 641), London, Royal Society, 1952. Bataille, Georges, "La structure psychologique du fascisme" en *La Critique Sociale* (No. 10), Paris, La Différence, 1933.

> *En resumen, la palabra sugiere que una falta de orientación está ligada con la impresión de la imposibilidad* [uncannyness] *de una cosa o incidente.*[17]

En 1906, Ernst Jentsch publica el primer ensayo, "Zur Psychologie des Unheimlichen", que introduce dentro a la reflexión teórica el término "unheimlich" (traducido al inglés como *uncanny*). La descripción que propone vincula directamente la irrupción de la *irregularidad extrema* (aquí bajo la etiqueta de lo *unheimlich*) y el horizonte de posibilidad, resaltando el carácter de realización de lo imposible que contradice o excede las inferencias del esquema de "realidad", aquí el sistema de referencia, la topografía del mundo.

Esta "falta de orientación" será el argumento principal del acercamiento de Jentsch frente al efecto de lo *unheimlich*, que consiste en la detención aporética frente a un fenómeno inaprehensible que se reconoce como un *imposible realizado* y que, por lo tanto, bloquea los trazos del *poros* y exige una *excursión*. Jentsch en su estudio propone una serie de eventos que, hipotéticamente, tienen la potencia de lo *unheimlich*:

1. La gente inusual, aquellos que piensan de otras maneras, que sienten diferente y actúa distinto a la mayoría.

2. Los procesos que en la época eluden explicación o cuyas condiciones de origen son desconocidas.

3. Un 'artista' que ha triturado piedras enormes con su cabeza, que traga ladrillos y petróleo, o un faquir que se entierra o empareda a sí mismo.

---

[17] Jentsch, Ernst, "On the Psychology of the Uncanny", trad. Roy Sellars, en *Angelaki* (vol. 2, 1995). p. 7. (Trd. 5).

4. La duda en cuanto a si un ser aparentemente vivo es realmente algo animado y, de manera opuesta, la duda en cuanto a si un objeto inerte no está de hecho animado por nadie.

5. Imitaciones de la forma humana (como los autómatas) que no solamente alcanzan a confundir la percepción, sino que por encima de todo generan la apariencia de estar unidos con ciertas funciones mentales y corporales [...] máquinas de tamaño real que realizan tareas complicadas, soplan trompetas, bailan, etc.

6. El tipo de movimientos de un episodio de epilepsia.

7. Bailes de máscaras, seres enmascarados o disfrazados.

8. Las personas con talentos prodigiosos.[18]

De la lista sobresale principalmente el abismo del comportamiento humano como bóveda impenetrable o no inferible para el observador (1, 3, 6, 7 y 8) y el carácter indecidible de algunas experiencias que se presentan como “naturales” (4 y 5). El primero vinculado con la opacidad del pensamiento ajeno y el peligro potencial de su impredecibilidad, y el segundo, con la dificultad de identificar la existencia o no de una voluntad de acción ajena en la copresencia con los objetos de la reflexión. Por un lado, tenemos entonces la realización de un comportamiento no incorporable (por imposibilidad de predictibilidad o de penetrabilidad) que se presenta en nuestra experiencia y, por el otro, la manifestación de

[18] Esta lista de situaciones y presencias no está acotadas en un rango de páginas en particular, sino que se encuentran desperdigados a lo largo de todo el escrito. (Trd. 6).

un fenómeno cuya reacción resulta indecidible desde las posibilidades del esquema de "realidad". En todos los casos se resalta el carácter cercano (o de posibilidad) del fenómeno en la experiencia *cotidiana* que permite la detonación de los procesos de aprehensión del esquema, que se ven entorpecidos (o bloqueados) en diferentes momentos y por diferentes causas en cada caso. Para Jentsch el enigma del impacto de lo *unheimlich* (restringido a sus ejemplos) está acotado estrictamente por la *desorientación*, que no es otra cosa que el efecto momentáneo del aborto de tales procesos, la aporía.

Sigmund Freud al interesarse en esta experiencia retoma el artículo de Jentsch trece años después de su publicación, citándolo como única fuente disponible en relación a tal fenómeno hasta ese momento. Freud condena la supuesta exhaustividad de la teoría de Jentsch que reduce a la equivocada ecuación "unheimlich = no familiar", logrando con esto el desinterés de sus múltiples lectores a consultar dicho texto, que sería traducido por primera vez al inglés solamente hasta 1995, casi 90 años después de su primera publicación. El escrito en el que Freud aborda esta cuestión y la condena de los postulados de Jentsch, se titula "Das Unheimliche" (1919).

El pivote de la argumentación de Freud es la definición de Schelling quien afirma, en palabras de Freud, que "*unheimlich* es todo lo que estando destinado a permanecer secreto, en lo oculto, ha salido a la luz"[19]. En términos de la teoría freudiana esta definición encuentra una conexión natural y directa con la naturaleza práctica de lo reprimido, parte de su teoría, que precisamente define las pautas

---

[19] Freud, Sigmund, "Lo ominoso" en *Obras Completas,* Vol. XVI, trad. José L. Etcheverry, Argentina, Amorrortu, 1992. p. 225.

de su aproximación. La represión en Freud es la operación de enajenación mediante la cual aquello que es, por algún motivo, inadmisible para el sujeto, queda excluido para sí mismo de su horizonte de posibilidad, es la generación de un imperceptible por exclusión propia o heredada.

> *Lo* unheimlich *del vivenciar se produce cuando unos complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión, o cuando parecen ser refirmadas unas convicciones primitivas* superadas.[20]

El primer caso, Las experiencias que reaniman complejos reprimidos de la infancia, es para Freud el campo de posibilidades de lo *unheimlich* menos objetivo y menos común (repetitivo) debido al fuerte carácter subjetivo de la represión de complejos del pasado infantil. En este tipo de vivencias Freud relaciona los casos de la pérdida de los ojos, el desmembramiento del cuerpo (complejo de castración) y la valoración de los genitales femeninos (en tanto que índices del vientre una vez habitado de la madre). Este primer caso está relacionado con lo *unheimlich* en tanto que se constituye, de manera fuertemente subjetiva, como retorno de algo familiar que fue reprimido en etapas tempranas del desarrollo del sujeto, su infancia. Esta sensación sería el fruto de la experiencia de un re-llenamiento de aquella representación que fue reprimida (desalojada-vaciada-imposibilitada), debido al enfrentamiento con la experiencia sorpresiva de un fenómeno que posee las características suficientes de vinculación con la *forma* del complejo y que, gracias a su imposibilidad para el sujeto, lo atraviesa actualizando inevitablemente la angustia que en un primer momento motivó la represión.

---

[20] *Ibid.*, p. 248.

El segundo caso, las experiencias que detonan la reafirmación de convicciones "primitivas" ya *superadas,* corresponde a la represión generada sobre saberes "primitivos" y "supersticiosos" por parte del humano moderno "cultivado". Freud supone que el enfrentamiento con este tipo de represión, que opera directamente sobre la axiomática del esquema de "realidad", detona en un primer momento la búsqueda de recursos de apropiación propios del esquema de "realidad", que resulta infructífera. El retorno efectivo, ineludible, se evidencia en cuanto la imposibilidad de aprehensión del fenómeno se hace evidente, sugiriendo la desconfianza en la completez del esquema mismo. Frente a esto, Freud afirma que el sujeto (humano moderno cultivado) recurre a una *suplantación* (o admisión) de principios de otros esquemas de "realidad" por algunos de su propio esquema para evitar este *impasse*. Esta iniciativa urgente por dar sentido al fenómeno, para Freud, viene acompañada de la aceptación de supuestos no fundamentados racionalmente ("primitivas", "mágicas", "metafísicas", etc.) que supone, son parte de una represión cultural. Los ejemplos que Freud presenta y que se encuentran asociados con este segundo tipo de experiencias:

1. Los eventos que enuncian el *retorno no deliberado de lo mismo*. Un par de ejemplos son presentados por Freud para explicarlo: Encontrarse el mismo número en diversas ocasiones durante un intervalo de la experiencia que lo hagan *notorio* y, por lo mismo, sospechoso o cargado de un valor superior. El otro ejemplo consiste en aquellas caminatas que, en medio de un lugar desconocido, pasan una y otra vez por el mismo lugar.

2. La presencia visible de las ánimas de los muertos.

3. Los episodios histéricos que difuminan los límites entre lo supuesto como fantasía y la realidad.

4. Los episodios epilépticos o el enfrentamiento con la locura. Relacionados ambos en la Edad media con la posesión demoniaca.

5. Una persona viviente que nos genera desconfianza por las motivaciones ocultas que lo rigen y por la posibilidad de dañarnos "con el auxilio de fuerzas particulares"[21].

La presentación de este segundo caso, el más común para Freud, tiene una deficiencia que me parece importante mencionar antes de continuar. Freud parte del supuesto de que lo *unheimlich*, un tipo particular de angustia, se genera por la experiencia de algo reprimido que retorna. En esta medida dirige su argumentación en cada uno de los puntos hacia la verificación del cumplimiento de esta hipótesis, pero desde mi perspectiva realiza una imprecisión que plantearía una relación muy particular con las aseveraciones de Jentsch.

Freud al presentar este segundo caso hace énfasis en las reacciones del sujeto para solucionar el *impasse* propuesto por estas experiencias de destitución del esquema de "realidad" que, en general, como ya se expuso, se relacionan con la recurrencia a saberes "primitivos" o a "supersticiones" para subsanarla. Este es el retorno de lo reprimido en este caso: la reafirmación de los saberes "primitivos" supuestos como *superados;* sin embargo, si suponemos que lo *unheimlich* es una sensación angustiante, en

---

[21]Es notable que los numerales 2, 4 y 5 son propuestos también en el escrito de Jentsch y presentados de la misma manera como accionados por una fuerza oscura, desconocida y peligrosa.

estos casos la angustia es desatada por la experiencia misma, por la experiencia de aquello que excede el horizonte de posibilidad provisto por el esquema de "realidad" propio del pensamiento moderno que, en nuestros términos, hemos expresado como una irrupción de la *irregularidad extrema* y es frente a ésta que el sujeto reacciona con la suplantación de los saberes primitivos. Así, este tipo de retorno de lo reprimido no sería un generador de lo *unheimlich*, sino de una reacción de suplantación, un intento desesperado por el sujeto de dar sentido (orientación) a su estar en el mundo, deformando los principios que construyen su "realidad". Si bien los ejemplos citados por Freud son resaltados tanto por él como por Jentsch en sus reflexiones sobre lo *unheimlich,* es su falta de posibilidad de aprehensión frente a la aporía la que desata la sensación. La suplantación es una hipótesis reactiva frente a tales experiencias.

El desasosiego producido por lo *unheimlich*, suma de desorientación psíquica y angustia, descrito por Jentsch y Freud, es una sensación de ruptura que enuncia para el sujeto un grado de abandono en el mundo, un grado de desnudez que si bien puede no atravesar el alcance de la amenaza, marca una alteración de conciencia que disloca la suposición de estabilidad y clausura del esquema de "realidad" al que se entrega en su vida *cotidiana*. La manifestación de un imposible vinculado a su sistema de exclusión propio, dependiente de sus represiones, resalta la vulnerabilidad inevitable que traza el enfrentamiento con la inherente contingencia de todo lo que se supone cierto (y conveniente), la "realidad". La experiencia de la aporía radical, aquella imposibilidad de aprehensión de la experiencia desde lo supuesto, elimina la posibilidad de un escondite eficaz frente a los caprichos del devenir del mundo, haciendo explícitas, de esta manera, la artificialidad en la que se desenvuelve y la latencia del riesgo de

morir, en medio de un mundo indomable desde la idea y la preconcepción.

En 1818, Schopenhauer publica *The World as Will and Representation*, en donde hace hincapié en esta experiencia de ruptura al trazar algunas reflexiones sobre la opacidad que el "velo de Mâyâ", siendo este velo el trazo del esquema de "realidad" en un estado supuesto como coincidente con el mundo.

> *De la misma manera en la que un marino se sienta en un bote confiando en su frágil barca en medio de un mar tormentoso, ilimitado en toda dirección, subiendo y bajando con las montañosas ondas aullantes; así mismo el individuo se siente tranquilo en medio de un mundo de dolores apoyado y confiado en el* principio de individuación*, que es el modo en el que un individuo conoce las cosas como fenómenos. El mundo sin límites, lleno de sufrimiento en el pasado infinito, en el futuro infinito, es extraño para él, de hecho no es para él más que una fábula. Su persona efímera, su extensión menos presente, su satisfacción monetaria, todo esto es lo único que es real para él y hace de todo por mantenerlo, todo esto mientras sus ojos no estén abiertos por un conocimiento mejor. Hasta ese momento, vive en él, solamente en lo más profundo de su consciencia, un muy oscuro presentimiento de que todo lo que es, después de todo, no es realmente extraño a él mismo, sino que todo tiene una conexión con él de la que el* principio de individuación *no puede protegerlo. De este presentimiento nace ese irradicable temor común a todos los humanos (incluso quizá hasta al más sensible de los*

> *brutos) que de repente se apodera de ellos si acaso quedan desconcertados sobre el* principio de individuación*, debido a que el* principio de razón suficiente *en alguna de sus formas parece admitir una excepción*.[22]

La develación de la contingencia del sistema de estructuración es presentado aquí de una manera que atañe a fundamentos más profundos que los enunciados por las teorías psicológicas de Jentsch y Freud, pues está relacionado por Schopenhauer con la destitución de dos axiomas, principios, que se suponen básicos en la experiencia del transitar por el mundo, el *principio de individuación* y el *principio de razón suficiente*.

El *principio de individuación*, "el modo en el que un individuo conoce las cosas como fenómenos", es el supuesto cognitivo que fundamenta la estructuración empírica del mundo a partir de la identificación de lo regular, es el principio que entra en juego en el momento de *formalización* y *diferenciación* de lo que hay. El *principio de razón suficiente* es el axioma que supone que toda actualización de un fenómeno y cada una de sus condiciones están provistas de una razón (lógica) que fundamenta su manifestación en la experiencia, es decir, es el axioma que estructura en el sentido a los pobladores del horizonte de posibilidad.

Schopenhauer argumenta, apoyándose en la metáfora del marino aislado, que a pesar de la aparente estabilidad del esquema de "realidad" y las entretenciones de la vida cotidiana (por ejemplo, "la satisfacción monetaria", condición de posibilidad convencional para la vida en nuestro sistema socio-político), existe una

---

22 Schopenhauer, Arthur, *The World as Will and Representation*, trad. R.B. Haldane y J. Kemp), Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 2011. pp. 451-452. (Trd. 7).

conciencia de contingencia fundamental que late incluso en dichas condiciones de bienestar, el presentimiento de la cercanía del *monstruo* como índice del *holograma* de la topografía. El develamiento de la existencia del velo de Mâyâ, la conciencia de la artificialidad del esquema de "realidad", es una experiencia de ruptura, es el crujir de las tablas en la base del galeón, es el crujir de la estructura que nos da posibilidad para estar a salvo en la estabilidad de la certidumbre.

Esta metáfora del develamiento resuena con la definición que Schelling presenta de lo *unheimlich y* que fundamenta la aproximación de Freud, aquello que supuesto como oculto queda al descubierto a pesar del control por mantenerlo fuera del horizonte de posibilidad. Schopenhauer resalta una latencia sensible al sujeto de que los límites de contención de lo imposible no son una fortaleza impenetrable.

Si es correcta la hipótesis de Schopenhauer acerca de la develación del velo de Mâyâ como fruto de la destitución de los dos principios citados anteriormente, la *ruptura radical* implicada por la experiencia de la manifestación de la irregularidad extrema, el *monstruo*, estaría generada por el enfrentamiento con el mundo mismo en un momento de aporía, en el que, por un lado, no se logra la vinculación, por identidad, del fenómeno con las formas del esquema de "realidad" (la destitución del principio de individuación) y, por otro, no existe un orden causal diferenciable que fundamente su manifestación, es decir que no existen trazos de la teoría teleológica para darle sentido, orden, dentro del esquema de "realidad" (la destitución del principio de razón suficiente).

Si bien las posturas y ejemplos de Jentsch y Freud se proyectan desde otra perspectiva, es posible vincular sus reflexiones con la

hipótesis de Schopenhauer, dado que, por un lado, el enfrentamiento con las psicologías impenetrables o la indecibilidad en la copresencia (inorgánico/orgánico, vivo/muerto, humano/autómata) obedecen a la imposibilidad de los procesos psíquicos relacionados con el acto de la individuación; por otro, restringido al caso de Freud, se resaltan los eventos que no pueden ser explicados por el esquema de "realidad", frente a los que él postula el recurso de la suplantación, que están directamente relacionados con la imposibilidad de encontrar *razones suficientes* para su manifestación como posible[23].

El retorno de lo reprimido en cada una de sus posibilidades, la reducción de la experiencia de lo *unheimlich* en la aproximación de Freud, estaría entonces vinculado con una cierta aproximación a este develamiento, en el que son, precisamente, el escondite psíquico y la fe en el esquema de "realidad" moderno, los que quedan desplazados, como un sombrero que sale a volar por el viento y descubre la cabeza del sujeto directamente frente al sol del mundo.

> *En el mismo pasaje, Schopenhauer ha descrito para nosotros el gran horror que se apodera de la gente cuando de repente se confunde y pierde la fe en las formas cognitivas del mundo fenoménico, debido a que el* principio

---

[23] De hecho, Schopenhauer cita a su vez un par de ejemplos similares a algunos de los citados por Jentsch y Freud: "Por ejemplo, si parece que un cambio tuvo lugar sin una causa, si alguien que ha muerto aparece de nuevo o si en alguna diferente el pasado o el futuro devienen presente o lo distante se vuelve cercano. El pavoroso terror frente a cualquier cosa de este tipo está fundamentado en que de repente viene el desconcierto acerca de las formas del conocer el fenómeno, que separa la propia individualidad del resto del mundo." Schopenhauer, Arthur, *op. cit.*., p. 452. (Trd. 8).

> de razón suficiente*, en cualquiera de sus modos, da la impresión de padecer una excepción. Si añadimos a este horror el dichoso éxtasis que emerge desde las profundidades más íntimas del humano, incluso de la naturaleza misma, cada vez que ocurre esta ruptura con el* principio de individuación, *se logra echar un vistazo a la esencia de lo* dionisiaco *que se transmite de un mejor modo a través de la analogía de la intoxicación. Estos indicios de lo* Dionisiaco *que, en la medida en que crecen en intensidad, causan que la subjetividad de desvanezca hasta el punto de un completo auto-olvido; se despiertan o bajo la influencia de una bebida narcótica, de la que todos los seres humanos y pueblos que están cercanos del origen de las cosas hablan en sus himnos; o en las proximidades de la primavera cuando toda la naturaleza está impregnada por las ansias de la vida.*[24]

La pregunta derivada de la metáfora de Schopenhauer, ¿qué se ve tras el develamiento?, recibe en Nietzsche una respuesta: "la esencia de lo dionisiaco"[25], que complementa con una hipótesis de afectación que alcanza incluso que "la subjetividad se desvanezca",

---

[24] Nietzsche, Friedrich, *The Birth of Tragedy and Other Writings,* trad. Ronad Speirs), New York, Cambridge University Press, 2007. p. 17. (Trd. 9).

[25] Como un eco aclarador, Gary D. Astrachan definirá la esencia de Dionisio de la siguiente manera: "Él es el dios de la 'otredad', de la alteridad, de lo extraño, de lo imposible [*uncanny*] y de lo inconsciente. Su asombrosa presentación y apariencia en todas las historias que lo rodean es la manifestación de la 'otredad'. la locura en sí misma es sostenida por este dios. Dionisio es lo queda al final, sin representación. Él es esencialmente, quizá, lo que de hecho no es representable." Astrachan, Gary, "Dionysos. Mainomenos. Lysios: Performing madness and ecstasy in the practices of art, analysis and culture" en *Journal of Jungian Scholarly Studies* (Vol. 4, No. 4, 2009), Jungian Society for Scholarly Studies, 2009. pp. 1-2. (Trd. 10)

es decir, la muerte del sujeto como individuo, el retorno a la unidad inorgánica indiferenciada, la *materia informe*[26]. De esta manera, lo *unheimlich* (la manifestación de la irregularidad extrema), en su impacto de ruptura radical sería, para Nietzsche, el portal de enfrentamiento con la muerte del sujeto y, así, la aporía implica la detención frente al abismo último que arriesga la sobrevivencia misma del sujeto como estabilidad continua supuesta.

La irregularidad extrema frente al esquema de posiblidad poiética

> *Todo lo que es llamado como "buena forma" implica el retorno de lo mismo, el repliegue de la diversidad a una unidad idéntica.*[27]

De la misma manera en que la vivencia de lo *cotidiano* era un factor de "naturalidad" en las expectativas trazadas desde el esquema de

---

[26] Dionisio es el dios desmembrado. Siendo niño es atacado y devorado por los titanes en un episodio de celos apasionado, frente a lo cual Zeus, su padre, lleno de furia, decide fulminarlos inmediatamente reduciéndolos a las cenizas de las que posteriormente creara a los humanos, que serán entonces una amalgama entre la pasionalidad de los titanes y la esencia del dios Dionisio. El éxtasis y el exceso de las festividades de este dios son eventos comunales de reunificación del dios a partir del abandono de las restricciones que modelan al individuo desde el esquema de "realidad", la suya es entonces realmente una comunión en la unidad del dios que todos llevamos dentro a partir del descentramiento profundo. Esta "muerte en vida" como retorno a lo inorgánico encuentra a su vez ecos en la "pulsión de muerte" de Freud (que se podría vincular fácilmente con la intuición del velo manifiesta en el marino de Schopenhauer) y en la "continuidad" generada por lo heterogéneo en el pensamiento del último Bataille.

[27] Lyotard, Jean François, "Acinema" en *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York, Columbia University Press, 1986. p. 352. (Trd.11).

"realidad", en el caso del esquema de posiblidad poiética será lo *tradicional* la esfera que se reconocerá como "natural" en el caso de la creación artificial.

La vivencia de lo *cotidiano* con sus actualizaciones convencionales funciona como un espacio de la experiencia que fortalece la creencia en la coincidencia del mundo con el esquema de "realidad", esto siempre y cuando no se entre en un enfrentamiento aporético en el devenir, como se argumentó en la sección anterior. En el caso de lo *tradicional,* su papel de legitimación en los modos dados por el esquema de posibilidad de factura tendrá un funcionamiento similar y su estado de excepción, la *poiesis innatural*, tendrá unas consecuencias similares a las de lo *unheimlich*, la *actualización innatural*, aunque acotada a las posibilidades de impacto de lo artificial en relación a la experiencia de vida del sujeto atravesado.

La *tradición* es la poética hegemónica de una cultura en cada uno de sus ejercicios materiales de la *techné*. A pesar de las variaciones fundamentales propias entre las diferentes culturas, se puede localizar como general el factor de *conservación* que enviste a esta *tradición* en cada caso, marcando así un deseo de estabilidad en la acción creativa, que acota restrictivamente la posibilidad de inclusión de lo artificial en el horizonte de posibilidad de sus miembros. En el caso de occidente esta tradición ha sido modificada a la par de los distintos cambios de paradigmas que han ocurrido a lo largo de su historia, siendo registrada por las diferentes aproximaciones históricas encargadas de este tipo de producciones como la historia del arte, de la literatura, del teatro, de la danza, del cine, etc.

La vinculación entre los dos esquemas es íntima debido a que el primero, el esquema de "realidad", estructura, diferencia y nombra lo que hay en tanto que fenómenos en la experiencia, que es el material básico para la producción artificial y el establecimiento de referentes comunes, puente de conexión, entre consumidor de dicha producción y su creador. Esta doble vinculación de lo artificial con la "realidad" marca las pautas básicas del ejercicio de *interpretación*, el procedimiento de apropiación por parte del sujeto frente a la manifestación de lo artificial, que será dirigido por los planteamientos de la *teoría estética* que articula el esquema de posiblidad poiética (similar al papel de la *teoría teleológica* para dar sentido causal en el caso del esquema de "realidad").

Si bien las producciones innaturales posiblemente han estado latentes en la cultura occidental desde siempre, se tiene la certeza que desde la inclusión, como posibilidad poética, de las imágenes de sufrimiento de Jesús crucificado y del infierno en el siglo XVI y los escritos de Rabelais en el siglo XVI, la *poética innatural* entra dentro de la posibilidad de factura de los artistas y otros productores culturales, a pesar de su papel marginal dentro de la esfera de lo artificial. Sin embargo, a pesar de la longitud de tal intervalo temporal, la teorización de este tipo de producciones no aparecerá sino bajo la atmosfera modernista desde finales del siglo XIX, intensificada por el impacto de la primera guerra mundial que, como *irregularidad extrema*, marco un quiebre e impulso la urgencia de un cambio en los modos de relacionarse con los fundamentos del esquema de "realidad" y la episteme que sustentaba.

La tradición poética occidental se ha basado en diferentes fórmulas, supuestos y objetivos a lo largo de todo este desarrollo, siendo constantes desde el siglo XVI, en buena medida, la apelación por la figuración y el realismo ilusorio. En la pintura y otras artes visuales esto se manifiesta de manera directa en la presentación realista de cuerpos y objetos articulados en un espacio con perspectiva, que en los primeros momentos de este desarrollo estaba, además, dirigida por contenidos principalmente religiosos, retratos familiares y bodegones. En el caso de la literatura y el teatro este motivo realista marcaría las pautas de la mayoría de las obras, incluso tras las reformas vanguardistas de Shakespeare en relación a la ruptura con la exigencia de unidad heredada desde los escritos de Aristóteles.

Este par de motivos poéticos, la figuración y el realismo, serían el objetivo de las reformas impulsadas por productores culturales desde finales del siglo XIX, alcanzando su momento histórico más intenso en los primeros años del siglo XX, cuando diversos grupos de pensadores europeos decidieron enfrentarse a la tradición y exigir la participación de artificios que contradecían los fundamentos del esquema de posiblidad poiética activo en ese momento. Al ser este un gesto intencional, colectivo y racional, esta revolución cultural estuvo mediada por la elaboración de diferentes teorías por cada grupo, muchos denominados como manifiestos, que presentaban, no sólo la necesidad de la reforma al esquema poético, sino los intereses y métodos de producción que buscaban incluir en la poética.

Siendo la categoría "arte" la parcela crítica del horizonte de posibilidad de factura, muchas de estas reflexiones buscaron atacar los fundamentos de su definición para lograr, por un lado, la inclusión de poéticas innaturales al esquema tradicional de la

época y, por otro, redefinir los objetivos de la producción a partir de diferentes potencias de impacto cognitivo de lo artificial que se hicieron evidentes tras la reflexión.

> *La vida se cuenta como nada. El volver habitual devora al trabajo, las ropas, los muebles, la esposa y el miedo a la guerra. 'Si la totalidad de las vidas complejas de mucha gente continua inconscientemente, entonces tales vidas son como si no se hubieran vivido'. Existe el arte que puede recuperar la sensación de a vida, existe para hacernos sentir cosas, para hacer la piedra pétrea. El propósito del arte es impartir la sensación de las cosas como son percibidas y no como son conocidas. La técnica del arte es hacer los objetos 'no familiares', hacer las formas difíciles, incrementar la dificultad de percepción, porque el proceso de percepción es un fin estético en sí mismo y debe ser prolongado. El arte es una forma de experimentar la artificialidad de un objeto: el objeto no es importante.* [28]

Viktor Sklovski, uno de los pensadores principales tras las propuestas estéticas revolucionarias del denominado "formalismo ruso", propone una teoría estética sobre el objetivo de la producción artificial enmarcada en el "arte", que aboga por prácticas poéticas chocantes que desvinculen la experiencia material de los modos de interpretación hegemónicos de la *teoría estética* del esquema de posiblidad poiética y devuelvan al consumidor del artificio la afectación intensa, supuesta por él, propia de lo material sin codificación y, así, dejar en evidencia la artificialidad del objeto. El arte, visto desde esta perspectiva, es

---

[28] Shklovsky, Viktor, "Art as technique" en *Modern Criticism and Theory, ed. David Lodge*, New York, Longman, 1999. p. 20. (Trd. 12)

entonces, para Sklovski, un modo de conectar con la vida misma a través de la desvinculación de la imagen que tenemos de nuestro tránsito por el mundo a partir de la hegemonía del esquema de "realidad", que es una composición de *formas*.

El carácter de no familiaridad al que apela Sklovski tiene una directa conexión con el *unheimlich* (*heim* = hogar), que también consiste en alterar el desarrollo o actualización de lo "natural", aquí lo familiar. El recurso práctico para lograr esta alteración en el campo de la producción artificial es denominado por Sklovski como *ostranenie* (extrañamiento o "desfamilirarización") y será el recurso de producción, poético, que le interesará explorar a lo largo de su teoría.

> *Al arrancar al objeto fuera de su contexto habitual, al poner juntas nociones dispares, el poeta da un golpe de gracia al cliché verbal y al repertorio de respuestas esperadas y nos fuerza a una consciencia enaltecida de las cosas y su textura sensorial. El acto de deformación creativa restaura la agudeza a nuestra percepción, dando 'densidad' al mundo que nos rodea.*[29]

La técnica del *extrañamiento* en Sklovski, la *ostranenie*, consiste "simplemente" en volver extraño lo *convencional* presentado, modificando no sólo su contexto relacional (presentándolo como una irregularidad), sino alterando también el modo del acercamiento, cambiando así los parámetros de la estrategia interpretativa convencional, el acercamiento a lo dado. La hipótesis de Sklovski es que este par de alteraciones al aparato estético son capaces de vencer los automatismos perceptivos del consumidor

---

[29] Erlich, Victor, *Russian Formalism: History—Doctrine*, De Haag, Mouton Publishers, 1980. p. 177. (Trd. 13)

del artificio, implicando un ejercicio de re-visión frente a lo que suponía como experiencia "natural".

Lo que está operando en el fondo de la teoría práctica de Sklovski es, de nuevo, la potencia de ruptura de la experiencia de la aporía. Volver extraño lo familiar, de lograrse, es el acto de llevar la experiencia estética del artificio dado a lo *unheimlich* (en lo artificial), es decir, de dislocar la vinculación del artificio con el horizonte de posibilidad poética e imposibilitar el trazo convencional de aprehensión propio de la *teoría estética* frente a dicha dislocación[30], esta imposibilidad es la definición misma de aporía como se citó anteriormente.

Para Sklovski esta ruptura no tiene repercusiones profundas, pues supone la resiliencia del esquema del consumidor para encontrar un modo de interpretar el artificio o seguir de largo sin ponerle atención, lo que si afirma es que es capaz de romper el automatismo y de ralentizar el proceso de apropiación estética. Su impacto es contemplado como un volver a mirar lo que se suponía "natural" y conocido, su objetivo es, entonces, lograr llamar la atención del consumidor inicialmente y hacer que voltee la cabeza una vez más al realizar que aquello visto y familiar está *dislocado*.

> *La 'soledad metafísica', en la que hace falta toda lógica posible, significa que los signos, como los dichos del oráculo, sólo pueden ser recogidos a través de una habilidad casi adivinatoria que no tiene ninguna relación*

---

[30] Esta dislocación y la imposibilidad de apropiación pueden contemplarse como los análogos de la destitución del *principio de individuación* y el *principio de razón suficiente* del caso vivencial en relación a esquema de "realidad". De esta manera, la técnica del extrañamiento correspondería, en sus efectos, con la develación del velo de Mâyâ.

> *con las leyes de la lógica y que podríamos identificar como una habilidad perteneciente al artista-adivino.*[31]

Giorgio de Chirico es uno de los artistas de este periodo que trabaja bajo lineamientos similares de reflexión en relación al *extrañamiento*, que enmarcará en su teoría del impacto *metafísico*. En 1913, Guillaume Apollinaire hizo la reseña de una exposición en Paris de las obras De Chirico en la que caracterizará el humor de sus obras como "extrañamente metafísicas", momento en el cual se bautiza el impacto de las obras de De Chirico y se plantean las bases de una nueva corriente poética pictórica liderada por De Chirico y Calvesi.

La estrategia de producción de De Chirico consiste en la composición fragmentaria de figuraciones de referentes familiares cerradas frente a la posibilidad de interpretación, cada objeto se presenta de manera autónoma dentro de dichas composiciones resaltando su presencia individual, pero carente de articulaciones de sentido que estructuren la interacción colectiva dentro de cada cuadro. El efecto de este tipo de composición manifiesta una situación cognitiva que él denomina como "soledad metafísica", que consiste en la desarticulación de los parámetros de vinculación interna que dan las pautas a la *teoría estética* del esquema de posiblidad poiética para activar el proceso de interpretación. En esta medida, el espectador de estas composiciones se encuentra con la aporía frente a la cual, De Chirico argumenta, el único modo de generar un camino es recurrir a una "habilidad adivinatoria", es

---

[31] Dottori, Riccardo, "The metaphysical parable in Giorgio de Chirico's painting" en *Metafisica* (No. 5-6), Roma, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, 2006. p.212. (Trd. 14).

decir, un acto de creación subjetivo que excede las posibilidades de apropiación de la teoría estética del esquema.

En el caso de la pintura metafísica de De Chirico, así como en la teoría del extrañamiento de Sklovski, se da una ruptura doble que imposibilita, por un lado, la identificación con los artificios del horizonte de posibilidad poética y, por otro, la ejecución de los parámetros de apropiación interpretativa dictados por la teoría estética. Siguiendo la analogía entre el enfrentamiento *vivencial* con lo *unheimlich*, que expresa la destitución del principio de individuación y el principio de razón suficiente, se podría afirmar que la doble imposibilidad de la pintura metafísica y del extrañamiento, corresponde a la destitución de dos principios heredados de esos primeros, el que se podrían denominar como el *principio de derivación* y *el principio de apropiación interpretativa*. El primero corresponde a la suposición de que toda producción artificial es realizada según los lineamientos de la tradición, un *derivado*, y el segundo, que supone que todo artificio es interpretable a partir de la teoría estética del esquema de posiblidad poiética dado.

El principio de individuación que permite la identificación de los fenómenos en la red del lenguaje, se puede afirmar que supone que los fenómenos se comportan de acuerdo a los lineamientos dados por las formas dadas en el esquema de "realidad", que en cierto manera coincide con la derivación de los productos artificiales que son producidos a partir de la formas dada por el esquema de posiblidad poiética, que establece el modo de nombrar y organizar ese tipo de producciones. Por otro lado, el principio de razón suficiente que fundamenta la participación de un fenómeno en el horizonte de posibilidad en tanto que manifiesto, se puede afirmar que supone que cada uno de los elementos manifiestos de dicho

horizonte es susceptible de ser vinculado a los lineamientos de la teoría teleológica del esquema de "realidad", es decir que los procedimientos de argumentación causal de dicha teoría, su modo *apropiación* en el sentido de la "realidad", son capaces de alcanzar al objeto en su manifestación, dada su posibilidad de existencia.

En cada uno de los casos relacionados con estos esquemas, se cuenta con una definición nodal de los fenómenos y los artificios, y una teoría de apropiación que da estructura a dichos nodos y establece los procedimientos de inclusión (y exclusión) de los fenómenos o de los artificios que se presentan en la experiencia del sujeto dentro del esquema correspondiente, así como es capaz de generar superestructuras para cada uno que fundamenten el sentido de dicha estructuración.

De esta manera la destitución del *principio de derivación* y del *principio de apropiación interpretativa* sería análoga a la experiencia del develamiento de Mâyâ citado por Schopenhauer, que en este caso adoptaría la forma de la develación de la contingencia del esquema de posiblidad poiética, es decir, del esquema que dicta los modos posibles de materialización de la imaginación. El develamiento de dicho esquema a través de la imposibilidad logra el objetivo del extrañamiento de Sklovski, pero así mismo es capaz en ciertos casos de detonar la conciencia, no sólo de la contingencia y particularidad de los esquemas relacionados con la producción artificial, sino de toda la estructura epistemológica que articula las formas del discurso, que en últimas es la poética de la "realidad", que es a su vez un artificio lógico.

En el momento en el que se manifiesta la posibilidad de un artificio discursivo que contradice o excede al esquema de posiblidad poiética, es decir que su articulación de la sintaxis, significados y la

gramática del lenguaje no opera con los lineamientos tradicionales de las formas del esquema de "realidad" (las definiciones y sus vínculos), existe un momento de aporía, que de ser radical (una fuerte contradicción de lo "natural"), implica el develamiento de la limitación de la estructura epistemológica y su parcialidad.

La muerte del dios del orden

> *Trascendencia y transgresión: nombres demasiado cercanos entre sí no para hacernos desconfiar de ellos. ¿No sería 'transgresión' un modo menos comprometedor de nombrar 'trascendencia' buscando distanciarla de su significado teológico? Siendo moral, lógica y filosófica, la transgresión no continua haciendo alusión a lo que se mantiene como sagrado tanto en el pensamiento el límite y en su demarcación, lo imposible de pensar, que introduciría el nunca y siempre logrado cruce del límite en cada pensamiento.*[32]

Dada la fantasía propuesta por la apropiación de lo "natural" y su implícita suposición de coincidencias entre los esquemas de "realidad" y de posibilidad poética con el mundo y la posibilidad de materialización de la imaginación, hemos visto que la manifestación de una irregularidad extrema frente a ese "natural", en cada registro de la experiencia, confronta al sujeto en un momento de aporía que devela, gracias a la imposibilidad de continuar con el tránsito aprehensivo, las particularidades y limitaciones de la estructura que rige cada uno de dichos esquemas

---

[32] Maurice Blanchot, *The Step Not Beyond*, trad. Lycette Nelson, Albany, State University of New York Press, 1992. p. 27. (Trd. 15)

(frente a las cuales no tiene otra oportunidad para sobrevivir dicho instante que la de proyectar desde si mismo una posición), un camino inexistente que necesariamente excede la supuesta clausura del horizonte de posibilidad, o la posibilidad de evadirse en el escondite leve de la cancelación radical de la posibilidad de dicha manifestación, la exclusión de la represión.

Suponer que la operación de lo "natural" está activa en las realizaciones del devenir, supone que existe un principio ordenador que da forma a dichas realizaciones para ser incluida dentro de los horizontes de posibilidad de cada esquema, que son frutos de las pautas ideales que fundamentan cada codificación. Este principio ordenador es el *dios del orden*, el dios de la idea, el dueño y dibujante de los caminos en el *apeiron*, la guía para un recorrido con sentido en medio de la experiencia de la vida, el regente de la prohibición como factor de contención de la supuesta clausura del horizonte de posibilidad.

La irregularidad extrema, "innatural", no tiene otro modo sino el de ser la manifestación de una *transgresión* profunda, fundamental. *Transgredir* etimológicamente es "pasar de un lado a otro", "cruzar un límite", atravesar una contención dada. La manifestación de la aporía, implicada por la realización de la experiencia de la irregularidad "innatural", suscita un silencio o un grito, una mirada consciente de un más allá (la develación) o un cierre apretado de los ojos. La ruptura radical implicada, el motor de dichas reacciones, es dada por la revelación de la muerte de dicho dios del orden y, por lo tanto, del abandono del humano a la necesidad de su propio trazo.

La muerte del dios del orden implica, irremediablemente, la muerte del sujeto como co-formación con el esquema de "realidad"

o la muerte de la posibilidad de aprehensión poética (la experiencia sublime). El trazo propio, el grabado de intención creativa en el fluir del devenir como percepción en el sujeto, su "realidad", solicita para su realización la aceptación de la trasgresión como develadora de los límites propios heredados por la entrega a los esquemas de codificación y sus registros ontológicos, así como, la participación activa en el instante de enfrentamiento directo con la conciencia del mundo como *apeiron*. La muerte del dios del orden es expresada, a partir de la irregularidad "innatural", por el agotamiento de la clausura del horizonte de posibilidad de los esquemas, extrayendo al sujeto de la continuidad del holograma establecido por los esquemas de codificación y sus teorías de apropiación en el sentido, localizándolo en un instante sin tiempo, sin posibilidad de orientación, en el que no existe otra posibilidad sino el enraizamiento temporal y exclusivo en el *aquí y ahora* generado por la *anagnórisis* de su abandono.

> *El propósito del efecto de extrañamiento brechtiano es, por lo tanto, político en el sentido más completo de la palabra, es decir, como Brecht insistía una y otra vez, hacerte consciente de que los objetos y las instituciones que piensas que son naturales, son realmente sólo históricos: el resultado del cambio, deviniendo, gracias a esto, modificables.*[33]

Bertold Brecht, al igual que Sklovski, postula una teoría práctica del extrañamiento en el marco de la estructuración de que él denominará como "teatro épico". Su teoría, que se presenta siempre como un dispositivo restringido a la producción teatral, a

---

[33] Jameson, Fredric, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton, Princeton University Press, 1972. p. 58. (Trd. 16).

diferencia de la de Sklovski, que es una teoría acotada por un interés estético en laliteratura, añade a las técnicas de extrañamiento que propone (principalmente la disolución de la cuarta pared del escenario y la imposibilidad de vinculación emotiva), una valoración política de la experiencia de ruptura/revelación producida en la audiencia.

Esta valoración parte del supuesto de que el impacto de dichas rupturas con el esquema de posiblidad poiética, en medio de un espacio compartido de acción viva, gracias al develamiento de su estructura intrínseca, genera en la experiencia urgente de sobrevivencia latente en el *aquí y ahora* de la ruptura, una reacción crítica encadena frente a la limitación del esquema y sus raíces epistemológicas. En otras palabras, la potencia política resaltada por Brecht radica en la consciencia de la contingencia de los fundamentos de lo "natural" y su posibilidad de modificación como portal de un nuevo principio fundador del desenvolverse en la vida, de mirar al sol.

Si bien esta teoría de impacto político de la producción artificial (similar a otras producidas bajo los lineamientos del tipo de pensamiento revolucionario propio del modernismo) posee un fundamento de posibilidad hipotética acorde con los lineamientos del impacto descrito en este capítulo, la posibilidad de cambio político a partir de la cultura ha sido puesta en duda radicalmente por distintos artistas y pensadores que, como Georges Bataille y Guy Debord, resaltan el debilitamiento, o incluso anulación, de las fuerzas de impacto de una irregularidad "innatural" gracias a la potencia absorbente de las dinámicas de apropiación de las teorías de cada esquema (*teleológica* y *estética*), las dinámicas de transposición formal, es decir los procesos mediante los cuales el esquema es capaz de abrir lugar, en su orden, al reducto de la

irregularidad inicialmente "innatural" vinculándolo con las formas preexistentes, una proyección dentro de lo *aceptable* para devenir comodidad, un fantasma útil para la episteme que debilita el alcance en diferido de la flama de la irrupción primera.

A pesar de esta objeción, que se centra en la reflexión sobre la continuidad de lo "innatural" a través del tiempo y la limitación de conservación de su impacto en la apertura del horizonte de posibilidad, en ambos casos se mantiene la hipótesis de que el impacto primero de dichas irregularidades "innaturales" si mantiene la potencia de enfrentar al individuo con la aporía y desatar las consecuencias resaltadas anteriormente.

El caso del cine

> *La belleza del invento radica en la novedad e ingenuidad del aparato. Cuando estos aparatos estén disponibles al público, todos podrán fotografiar a sus seres queridos, ya no más como formas estáticas sino con sus movimientos, sus acciones, sus gestos familiares, capturando la voz de sus propios labios. En ese momento, la muerte dejará de ser absoluta.*[34]

Dentro de los medios de producción artificial vinculados con el "arte", el cine tiene unas particularidades materiales que vinculan la experiencia de visualización de las películas directamente con las pautas de los esquemas de codificación en cuestión.

[34] Reportero de *La Poste* (Diciembre 28 de 1895) citado en Cook, David, *A History of Narrative Film*, New York, Norton & Company, 1996. p. 13. (Trd. 17).

Por un lado, la dimensión temporal de los desarrollos internos de cada obra implica un tránsito y, así, se activa un continuo de procesos de identificación e interpretación de manera similar a como ocurre en los tránsitos del tiempo de la vida cotidiana. Por otro, la dimensión de contenido visual en movimiento tiene la propiedad de capturar la mirada y enajenar a la audiencia en planicie de la pantalla, generando una entrega y un abandono en el ejercicio del encuentro con las particularidades de la obra. En el caso de las obras en las que se trabaja a partir de registros de situaciones humanas, a estas dimensiones se añaden de manera correspondiente, la activación de algunos procesos adicionales de referencia del esquema de "realidad" y aquellos que están vinculados con el comportamiento humano y los procesos de empatía o condena.

La cita anterior, del 28 de diciembre de 1895, refleja muy bien como estos factores se relacionan con la "realidad" de manera natural en el caso del registro de lo actual. La capacidad que resalta el comentarista es precisamente la captura de lo actual y la co-presencia sugerida por la visualización de dicho registro, "la muerte no volverá a ser absoluta", es decir que la ilusión del movimiento de los contenidos y la precisión fotográfica de captura de lo actual, implicaría que la película puede ser un vínculo de conexión psicológicamente eficaz con otro mundo diferido, al nivel de traducir la experiencia de visualización como vivencia en comunión con aquellas personas filmadas que hacen parte de los contenidos visuales.

En el caso de las películas producidas a partir del registro del universo actual y que están centradas en situaciones humanas, narrativas o no, se ponen en juego muchos de los procedimientos de cada uno de los esquemas de codificación y sus teorías de

aprehensión, siendo el caso del cine narrativo realista, aquel en donde más se involucran en la experiencia de visualización y se genera una superposición particular ente universo diegético y universo actual, es decir, que los procesos de cada esquema operan mezclándose a tal punto que lo diegético se supone como posibilidad del universo actual. Además, a pesar de ser evidentemente un artificio, la forma de lo que ocurre es relacionada inicialmente, no con la posibilidad poética del cine, sino con los modos de comportamiento en la "realidad". Es conocido el hecho de que el cine narrativo realista busca lograr una cierta invisibilidad de su artificialidad.

La activación de esta gama de procesos en el caso de las producciones centradas en situaciones humanas, tiene la particularidad de exigir la atención del espectador y la constante evaluación de los procesos y los valores esperados de cada evento presentado. El lenguaje cinematográfico, la forma de producción propia del cine industrial derivada de los códigos de producción de Hollywood, y la hegemonía del cine narrativo realista desde casi sus comienzos, han logrado convertirse casi en la totalidad del esquema de posiblidad poiética de la producción de películas. Es decir, que en el caso de nuestro momento histórico, aun heredero y actor de esa hegemonía, dicho esquema corresponde en buena medida con los supuestos generados por la restricción del esquema de "realidad" al *deber-ser* del comportamiento *humano*.

Esta estrecha vinculación entre el esquema de posiblidad poiética del cine y el esquema de "realidad" y las particularidades de su proyección del *deber-ser* para lo humano, hacen que sea un terreno fértil para el estudio de los procedimientos mentales y emocionales que entran en juego. Para directores como Buñuel y Eisenstein, las posibilidades de manipulación artificial en el cine del desarrollo de

lo que ocurre y los contenidos, tienen propiedades tan potentes como la de vincular con los modos de producción inconsciente o incluso con la transmisión dialéctica de ideologías. Incluso en el caso de los géneros convencionales, las formas de producción tradicionales están fundamentadas en teorías del comportamiento reactivo de la audiencia frente a recursos artificiales que buscan conducirla por un tránsito que procure interés, relajamiento, intriga y explosiones emocionales en medio de la enajenación de la captura.

Las películas centradas en situaciones humanas son un tipo de producción muy especial en el que las potencias de la irregularidad "innatural" pueden alcanzar grandes proporciones de impacto. El enfrentamiento con la aporía en el caso de estas producciones opera inmediatamente en un modo doble, pues al destituir los principios de derivación y de apropiación interpretativa del esquema de posiblidad poiética, develan no sólo su estructura sino también parte de la fundamentación del esquema de "realidad" mismo y su teoría teleológica. La imposibilidad realizada en este campo entra en fricción directamente con los supuestos del realismo y de artificialidad invisible del cine industrial narrativo que reproduce los lineamientos del deber-ser social aceptados por las instituciones de administración política del momento.

En los capítulos que vienen se presentará el caso particular de la película "Flaming Creatures" (Jack Smith – 1963) cuyos recursos materiales tienen la potencia de provocar una serie de rupturas fuertes a estos esquemas, gracias a una variedad de momentos aporéticos a los que se enfrenta en espectador en su experiencia de visualización. El análisis que viene busca resaltar los operadores de transgresión y de imposibilidad que están latentes en dicha obra, con el objetivo de fundamentar la hipótesis de la capacidad de

impacto político activo desde una obra que se encuentra lejana de los lineamientos convencionales del arte considerado "políticamente comprometido".

Textos originales – Capitulo 1

1. If the average man were completely determined, we might . . . consider him as the type of perfection; and everything differing from his proportions or condition would constitute deformity and disease; everything found dissimilar, not only as regarded proportion or form, but as exceeding the observed limits, would constitute a *monstrosity*.
2. One speaks of a *poros* when it is a matter of blazing a trail where no trail exists, of crossing an impassable expanse of territory, an unknown, hostile and boundless world, an *apeiron* which it is impossible to cross from end to end.
3. In various ways outside the literal meaning, the term [aporia] usually revolves around such notions as an irresolvable internal contradiction, an expression of uncertainty or doubt as to how to proceed, to be at a loss, or at times just simply a difficult passage.
4. Reason, logic, categories, time, space, two-and-two-makes-four have ultimately come to seem the only living realities.
5. Without a doubt, this word appears to express that someone to whom something 'uncanny' happens is not quite 'at home' or 'at ease' in the situation concerned, that the thing is or at least seems to be foreign to him. In brief, the word suggests that a lack of orientation is bound up with the impression of the uncanniness of a thing or incident.
6. 1. Unusual people, who think otherwise, feel differently and act otherwise than the majority, and in relation to processes that for the time being elude explanation or whose conditions of origin are unknown. 2. An 'artist' who has huge stones crushed on his head, swallowing bricks and petrol, or a fakir who has himself buried or walled up. 3. The doubt as to whether an apparently living being really is animate and, conversely, doubt as to whether a lifeless object may not in fact be animate. 4. Collections of wax figures, panopticons and panoramas. 5. Imitations of the human form [like automatic figures] not only reach one's perception, but when on top of everything they appear to be united with certain bodily or mental functions.*…+ life-size machines that perform complicated tasks, blow trumpets, dance and so forth.

7. Just as a sailor sits in a boat trusting to his frail barque in a stormy sea, unbounded in every direction, rising and falling with the howling mountainous waves; so in the midst of a world of sorrows the individual man sits quietly, supported by and trusting to the *principium individuationis*, or the way in which the individual knows things as phenomena. The boundless world, everywhere full of suffering in the infinite past, in the infinite future, is strange to him, indeed is to him but a fable; his ephemeral person, his extensionless present, his momentary satisfaction, this alone has reality for him; and he does all to maintain this, so long as his eyes are not opened by a better knowledge. Till then, there lives only in the inmost depths of his consciousness a very obscure presentiment that all that is after all not really so strange to him, but has a connection with him, from which the *principium individuationis* cannot protect him. From this presentiment arises that ineradicable awe common to all men (and indeed perhaps even to the most sensible of the brutes) which suddenly seizes them if by any chance they become puzzled about the *principium individuationis*, because the *principle of sufficient reason* in some one of its forms seems to admit of an exception.
8. For example, if it seems as if some change took place without a cause or someone who is dead appears again, or if in any other way the past or the future becomes present or the distant becomes near. The fearful terror at anything of the kind is founded on the fact that they suddenly become puzzled about the forms of knowledge of the phenomenon, which alone separate their own individuality from the rest of the world.
9. In the same passage Schopenhauer has described for us the enormous horror which seizes people when they suddenly become confused and lose faith in the cognitive forms of the phenomenal world because the principle of sufficient reason, in one or other of its modes, appears to sustain an exception. If we add to this horror the blissful ecstasy which arises from the innermost ground of man, indeed of nature itself, whenever this breakdown of the principium individuationis occurs, we catch a glimpse of the essence of the Dionysiac, which is best conveyed by the analogy of intoxication. These Dionysiac stirrings, which, as they grow in intensity, cause subjectivity to vanish to the point

of complete self-forgetting, awaken either under the influence of narcotic drink, of which all human beings and peoples who are close to the origin of things speak in their hymns, or at the approach of spring when the whole of nature is pervaded by lust for life.

10. He is the god of 'otherness', alterity, strangeness, the uncanny and the un-conscious. His startling presentation and appearance in all of the stories surrounding him is the manifestation of „otherness." Madness itself is backed by this god. Dionysos is what remains in the end, un-represented. He is essentially perhaps, what may be in fact, not at all even representable."
11. All so-called good form implies the return of sameness, the folding back of diversity upon an identical unity.
12. Life is reckoned as nothing. Habitualization devours work, clothes, furniture, one's wife, and the fear of war. 'If the whole complex lives of many people go on unconsciously, then such lives are as if they had never been'. And art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone stony. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects "unfamiliar," to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. Art is a way of experiencing the artfulness of an object: the object is not important.
13. By tearing the object out of its habitual context, by bringing together disparate notions, the poet gives a coup de grâce to the verbal cliché and to the stock responses attendant upon it and forces us into heightened awareness of things and their sensory texture. The act of creative deformation restores sharpness to our perception, giving "density" to the world around us.
14. 'Metaphysical solitude' in which all possible logic is missing, signifies that the signs, like oracle sayings, can only be picked up by means of an almost divinatory ability that has nothing to do with the laws of logic and that we can identify as an ability pertaining to the diviner-artist.
15. Transcendence, transgression: names too close to one another not to make us distrustful of them. Would transgression not be a

less compromising way to name "transcendence" in seeming to distance it from its theological meaning? Whether it is moral, logical, philosophical, does not transgression continue to make allusion to what remains sacred both in the thought of the limit and in this demarcation, impossible to think, which would introduce the never and always accomplished crossing of the limit into every thought.

16. The purpose of the Brechtian estrangement-effect is therefore a political one in the most thorough going sense of the word; it is, as Brecht insisted over and over, to make you aware that the objects and institutions you thought to be natural were really only historical: the result of change, they themselves henceforth become in their turn changeable.
17. The beauty of the invention resides in the novelty and ingenuity of the apparatus. When these apparatuses are made available to the public, everybody will be able to photograph those who are dear to them, no longer as static forms but with their movements, their actions, their familiar gestures, capturing the speech on their very lips. Then, death will no longer be absolute.

LAW OFFICES
ARNOLD M. GRANT
598 MADISON AVENUE
NEW YORK 22, N. Y.

MURRAY HILL 8-3600

CABLE: "ARNGRANT", N

March 16, 1964

Mr. Ephraim London
1 East 44th Street
New York 17, New York

Re: "Flaming Creatures"

Dear Mr. London:

In answer to a letter received from your client Mr. Mekas in connection with the above film, Mr. Dali advises me that his attitude is in essence as follows:

"Dear Mr. Mekas,

I am absolutely against your idea that 'Flaming Creatures' is adequate for everybody to see. As in the most perfect Greek civilization of Praxiteles Period (Initiation of Divine Mysteries of Eleusis), some erotic secrets or even geometrical solutions were reserved for a few only. And as the atomic bomb is the result of such secrets it was right to keep it from everybody.

Nevertheless I consider 'Flaming Creatures' a work of art and an excellent mystical erotic creation.

Salvador Dali"

Very truly yours,

Arnold M. Grant

ARNOLD M. GRANT

AMG:ejh

Figura 1. Carta de Arnold M. Grant, representante de Salvador Dalí, enviada a Mr. London como respuesta de una correspondencia de Jonas Mekas enviada a Dalí en vísperas del juicio contra *Flaming Creatures*, como estrategia de avalúo artístico destinada a la defensa de la obra. Cortesía del *Jack Smith Archive*, Glandstone Gallery, Nueva York.

-2-

El encuentro con *Flaming Creatures*

"Al mismo tiempo primitiva y sofisticada, graciosa y conmovedora, espontánea y estudiada, frenética y lánguida, cruda y delicada, vanguardista y nostálgica, rasposa y fantástica, fresca y descolorida, inocente y hastiada, *high* y *low*, cruda y cocida, *underground* y *camp*, blanca y negra y blanco sobre blanco, compuesta y descompuesta, elaboradamente perversa y gloriosamente empobrecida, *Flaming Creatures* era algo nuevo bajo el sol."

JAMES HOBERMAN[35]

"Ver las obras de Jack Smith no se supone que sea una experiencia normal."

JERRY TARTAGLIA[36]

"Un evento creativo no agarra, no toma en posesión, es una excursión."

TRINH T. MINH-HA[37]

---

[35] Hoberman, J., *On Jack Smith's Flaming Creatures and other secret-flix of cinemaroc*, Nueva York, Granary/Hips Road, 2001. p. 11. (trd.1)

[36] Tartaglia, Jerry, "The perfect queer appositeness of Jack Smith" en *Experimental cinema: The Film Reader*, Dixon, Wheeler W. y Foster, Gwendolyn A. (ed.), Londres, Routledge, 2002. p. 172. (Trd. 2)

[37] Citado en Siegel, Marc, "Documentary That Dare/Not Speak Its Name: Jack Smith's Flaming Creatures" en *Between the Sheets, in the Streets: Queer, Lesbian, Gay Documentary*, Holmlund, Chris y Fuchs, Cynthia (ed.), Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1997. p. 98. (Trd. 3)

Una noche en Nueva York, en 1963, se hizo la premier de un artificio cinemático en un loft del Lower East Side, una película filmada en 16mm a puro pulso, *Flaming Creatures*.

Flaming Creatures es un vehículo notable, una nave. Su existencia y la experiencia de visualización distorsionaron agudamente las tensiones de distintos hilos que configuraban las posibilidades del ser humano en una época muy similar a la nuestra, hace ya 50 años, en el terreno ya firme de un capitalismo industrializado proto-global. Muchos debates estaban en juego en esta época y su impacto como artificio cultural, planteó conflictos que generaron una historia muy interesante, además, claro, de ser una obra exquisita, lograda con recursos de producción mínimos, que para nada resultan minimales. Siendo una admirable producción de 300 dólares, filmada en 8 fines de semana en el techo de un viejo teatro en Grand Street, que ya incluso fue demolido, el Windsor Theatre, presenta hasta 8 personas en escena produciendo imágenes de alto calibre, activadas por un tipo muy particular de actuación/encarnación performativa auto-erótica, realzadas por un saber muy elaborado sobre la sugestión visual y sonora, realizado por su particular camarógrafo y director, Jack Smith.

Mucha gente que ha intentado analizarla resalta su fuerte vinculación con lo sexual, con la ambivalencia de los travestis, con el erotismo de algunxs queer, con el cine alternativo artístico de la época[38], con lo mítico, incluso, se le vincula con la inocencia.

---

[38]Esta asociación es un punto delicado que voy a desarrollar más adelante en el capítulo 5. Aquí sólo expongo la colección de afirmaciones que se han hecho en el análisis a pesar de que el conjunto de sus planteamientos no sean tan acertados en el caso específico de *Flaming Creatures*, sobre todo ésta, porque como se verá, la posición de los realizadores del Underground era distinta de la de Jack Smith, siendo él un apasionado de algunas películas de Hollywood de los años 30 y 40, en

Muchos resaltan además su perversidad, su obscenidad, su amenaza, su jugueteo inclemente y su inolvidable experiencia.

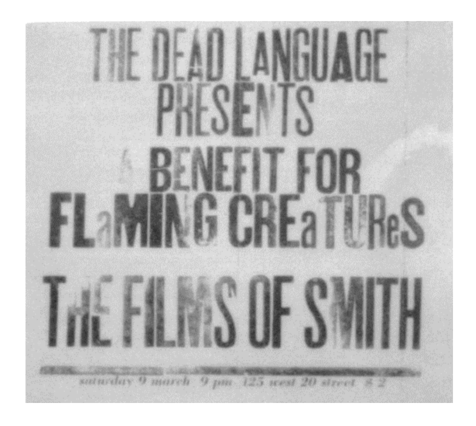


Figura 2. Volante de invitación a la premier privada de *Flaming Creatures el 9 de marzo de 1963.* Tomado de la contraportada de Hoberman, J. *On Jack Smith's Flaming Creatures and other secret-flix of cinemaroc*, Nueva York, Granary/Hips Road, 2001.

Flaming Creatures nace en medio del florecimiento del cine alternativo artístico de Nueva York, el cine Underground, para muchos la tercera generación del cine de vanguardia de dicha ciudad. El tono modernista del pensamiento de la época se reproducía, en diferentes contextos, en un intento de redefinición socio-cultural, el deseo de apertura y el descentramiento frente a los predicados axiomáticos con los que se establecían los principios de posibilidad ontológica en cada campo, el esquema de posiblidad poiética. Este tono, en el contexto particular del cine, se fundamentó como un *revival* de posturas modernistas ya conocidas, propias de grupos de vanguardia modernista como el

---

particular películas de divas principalmente las de Josef von Sternberg con Marlene Dietrich y especialmente la actuación de María Montez, "santa María Montez".

surrealismo o el expresionismo abstracto; su modalidad, en particular, estaba políticamente comprometida con la exploración de gestos que descentraran el dominio hegemónico del discurso institucional en el campo, Hollywood, explorando en la práctica con diversas maneras de producir películas, así mismo, abriendo este discurso a posibilidades sociales alternativas en el ejercicio, tan propio del cine, de proyectar subjetividades, es decir de generar condiciones materiales de cambio social, un compromiso político y práctico de enfrentamiento crítico con el esquema de "realidad".

Los frutos de esta exploración, satélites en el esquema aun centralista, hegemónico y jerárquico de producción, presentaban, en su deseo de cambio, códigos que transgredían muchos de los parámetros establecidos desde el invisible núcleo de ese discurso imperante, tanto desde sus modos de producción como en los contenidos, que por su parte, despertaron una oposición, desde distintos frentes, generalmente cargada de altos niveles de hostilidad y reprobación. En el caso de este cine, las transgresiones comenzaban desde el abandono, muchas veces radical, de los modos técnicos de producción industrial utilizados por Hollywood, de sus valores esperados hasta, incluso, la presentación de comportamientos y situaciones que resultaban inaceptables desde las convenciones morales de la época.

Flaming Creatures, transgresora decidida y radical de estas dos dimensiones del esquema de posiblidad poiética, fue desvalorizada por una gran parte de la crítica de la época, la tildaban de ser una película pésima y pornográfica, un oprobio a la opinión pública y las mentes especializadas. El comienzo de los años 60 fue un momento en el que no existía todavía una pornografía sexual pública, mucho menos la homosexual o de otro tipo de transgresiones a lo *aceptable*. La sociedad dominante de la época,

pleno periodo de guerra fría, era ultra-conservadora, tenía una imagen muy difusa e ignorante de lo sexual y, por lo mismo, era muy alarmada en sus reacciones de condena en relación a ese tema.

Flaming Creatures es abiertamente sexual, aunque no es pornografía[39], presenta personajes travestis, encuentros homosexuales, penes y senos expuestos en su languidez; es confusa, intensamente afectiva y, en un momento, que es la escena más recordada por todas las personas que la nombran, hay una violación, que además, realmente es muy extraña. Jack Smith, personaje exótico y genio atractivo, muy importante dentro del ambiente artístico de Nueva York[40], afirma en una entrevista que lo que él quería hacer era una comedia chistosa[41], pero era un fruto inevitable de su ser, de su innato activismo anarquista surreal y radical, de sus extraños demonios internos, de su postura

---

[39] Sobre esta discusión en relación al carácter pornográfico de la obra, se hará un énfasis particular en el capítulo 3. Básicamente *Flaming Creatures* no es pornográfica porque no satisface un par de condiciones fundamentales del género: exponer explícitamente el coito y generar excitación sexual en la audiencia. Sin embargo, y esta será parte de la materia principal de dicho capitulo, *Flaming Creatures* comparte ciertos recursos cuya experiencia psico-perceptiva produce afectos similares a aquellos de lo pornográfico y del documental violento.

[40]Artistas tan importantes como John Waters, Paul McCarthy, Laurie Anderson, Nick Zedd, Richard Kern y otros también muy importantes, como Andy Warhol, afirman que Jack Smith era una persona que, al menos como artista, era muy sorprendente y brillante. Para muchos incluso un modelo. En vida Smith no tuvo un perfil público conocido más allá de las barreras de ciertos círculos del arte de su época, a pesar de ser notorio en aquellos en donde se agotó su fama, hizo un par de exposiciones, ganó unas cuantas becas, pero realmente la divulgación de su trabajo no fue amplia, ni conocida.

[41] Véase Smith, Jack, "Uncle Fishhook and the sacred baby poo-poo of art" en *Wait for me at the bottom of the pool: The writings of Jack Smith*, ed. Hoberman y Leffingwell, New York, High Risk, 1997. p. 107.

confrontativa, obsesiva y pasional. *Flaming Creatures* "era algo nuevo bajo el sol". Pocos lo experimentaron con risas, más bien muchos con silencio, incluso desde su primera proyección[42]. La atmósfera psíquica proyectada en la audiencia resultaba tan impresionante que dislocaba, sorprendía, confrontaba y, claro, algunos reían, así fuera nerviosamente. Él parece que creía que todos lo harían.

Sobre sus recursos de afectación es que se trata esta tesis, es un fino tejido de reflexiones sobre la materialidad de *Flaming Creatures*, sobre sus operadores e impactos formales y cognitivos, buscando demostrar que son capaces de provocar una revolución interna dentro las personas de la audiencia con algo de sensibilidad, sin suponer, claro, qué sentido toma el resultado de dicha confrontación profunda con los principios propios, que no solamente se restringe a cómo se gana el dinero para vivir o las opiniones a partir de la reflexión racional, sino que atraviesa el descuidado cuestionamiento de cómo vivir los espacios de ocio o de como participar del disfrute del *auto-erotismo* alucinado y liberador del fetichismo[43]. En otras palabras, el análisis se realiza

---

[42] "Cuando el primer show se acabó, un aplauso de seis más o menos, aplaudieron atrás en la parte oeste. Y yo, solitario, aplaudí, estando en la parte este al frente, en medio de los entumecidos y los ciegos. En medio de los domesticados, yo me detuve, presionado por la inercia, pausé, vacilé, lo considere por un dos o tres golpes de silencio antes de aplaudir solo y, así, sin duda, etiquetarme a mí mismo como un pervertido ruidoso [clappy], un degenerado de mierda [crappy] feliz, un sádico baboso o, incluso, quizá, Jack Smith. Aplaudí solo y me imaginé quién soñó lo que yo acababa de soñar, solamente porque la película era hermosa." Kelman, Ken, "Smith Myth" en Sitney 1970, p. 284.

[43]Aquí la referencia al fetichismo esta tratado como el fundamento del trazo de la fantasía auto-erótica, como un gesto del sujeto que la proyecta intencionalmente, una decisión de encarnación, un deseo por la vivencia escogida. Este fetichismo en el caso de aquellos que encarnan este gesto auto-erótico a través de la figura de la

sobre sus potencias de impacto, de ruptura, de alteración, de resonancia cognitiva y los nodos ontológicos de nuestro contexto que son atacados y susceptibles de ser descentrados[44]. Esta es una argumentación extensa de su potencial relevancia política, un homenaje, partiendo de su concreta materialidad, un artificio cinemático fijado en cinta de 16mm, así mismo de lo significativa que resulta su experiencia para quien la ve.

La hipótesis general consiste en que la experiencia de visualización de esta película genera múltiples y diferentes enfrentamientos aporéticos de imposibilidad a los dos esquema de codificación (el de "realidad" y el de posibilidad poética), implicando, según el primer capítulo, su potencia de modificar la esfera de lo político a partir de la siembra de una necesidad de cambio, que propone el abandono del dios del orden, en los modos de abordar la experiencia de la vida de quien la ve[45], es decir un ataque a la estabilidad de las proyecciones de dichos esquemas en la configuración de su vida, que además es algo que yo no siento que sea común en el amplio campo de la producción artístico.

---

diva, puede estar relacionado con algunos de los modos extravagantes relacionados con el *camp*. Esto se discutirá con detalle en el próximo capítulo.

[44]Descentramiento si pensamos el desplazamiento de centro como un acto anti-hegemónico y anti-jerárquico.

[45] Este tipo de generalidades en el contexto de la elaboración de hipótesis sobre el impacto de un grupo humano es siempre delicado, pero es un riesgo que se toma inevitablemente en contextos de estudios académicos humanistas en distintas proporciones. Yo me refiero a lo largo de esta tesis a la audiencia como un individuo o grupo de humanos que visualizan una película, en donde supongo que todos han sido educados bajo los parámetros herederos del desarrollo del pensamiento europeo, en particular a los habitantes de las ciudades de sistemas socio-económicos capitalistas industriales, cuestión que se cumple tanto para las audiencias de la época de la película como a la nuestra.

Flaming Creatures es una obra maestra. Empezaré entonces presentando sus perfiles, un poco de su vida, de sus problemas, de su carácter, de sus crónicas, de sus sinopsis, de su estridencia.

Algo nuevo bajo el sol, pero fuera de la cerca

Como había dicho antes, fue en 1963, el 9 de marzo, cuando Jack Smith hizo una sesión privada en el loft de un amigo suyo, Jerry Jofen, a la que invitó a amigos y personas interesadas en la producción del cine vanguardista del momento, el cine *Underground*, como lo estaba Jonas Mekas[46].

---

[46]Jonas Mekas, además de ser él mismo poeta y realizador fílmico de este movimiento, fue principalmente un gestor cultural admirable que apadrinó el naciente Underground desde un enfoque institucional. Jonas Mekas, lituano y víctima de las políticas de los campos de concentración en la segunda guerra mundial, viajó, junto con su hermano Adolfas, como refugiado a los Estados Unidos en 1949. Llegaron y se vincularon con el cine, decidieron emprender un camino crítico y crear una revista en 1955, *Film Culture*, siendo ellos editores principales y seguramente dueños. En 1958, Mekas propone una columna sobre cine al director del diario *Village Voice* que la acepta inmediatamente. Entonces generó dos caminos de divulgación de su crítica y por lo tanto de sus intereses. En ´sus primeros años su trabajo en ambos espacios estaba vinculado al cine de la *Nouvelle Vague*, algunos vehículos de Hollywood, Cine de Autor Europeo, es decir un formato genérico que todavía se utiliza. En dicha época incluso llegó a atacar a los realizadores de vanguardia que incluso pensaron en levantar una demanda en su contra. TIempo después, Mekas entra en un contacto más cercano con los realizadores que tenían iniciativas vanguardistas y cambia radicalmente su posición hasta el punto de quedar seducido por completo. Consciente de la necesidad de organización y de proveer estructuras laborales firmes para este grupo de realizadores, Mekas buscó generar ejercicios de cohesión grupal que atravesaron en un momento por la realización de un manifiesto de lo que él mismo denominó como el *New American Cinema* en 1961.Ambos de los espacios de su crítica, sus artículos

Mekas, después de ver la película, queda fascinado e invita a Smith a presentarla junto a *Blonde Cobra*[47], también estrenada ese

---

y labor editorial en *Film Culture* y su Columna del *Village Voice*, "Movie Journal", se polarizaron totalmente hacia el cine alternativo artístico, que en 1963 sería identificado como cine Underground. Gracias a estos dos canales de divulgación Mekas es el principal cronista de los desarrollos del Underground. Además de esta labor, Mekas que tenía una fuerte consciencia sobre la necesidad institucional para la generación de continuidad histórica, se compromete personalmente en la labor de encontrar maneras de solucionar las necesidades básicas del movimiento: dinero, conservación histórica y reconocimiento público. Con el paso de los años su impresionante gestión dio como frutos un par de instituciones, el *Anthology Film Archives* y la *Film-Makers Co-operative*, el primero un archivo de conservación y la segunda una distribuidora y productora de este tipo de películas. Por otro lado, para dar solución al espacio de reconocimiento público, Mekas gestionó diversos espacios de programación en salas de teatro variadas para proyectar películas por realizadores alternativos. El primero de estos programas fue uno muy particular que funcionaba como un "open house", es decir que era un espacio abierto para los realizadores que quisieran mostrar sus películas o incluso sus avances no terminados. Este programa se desarrolló en el Bleecker Street Cinema en horarios de medianoche en días entre semana, que eran el horario menos concurrido de teatro. El programa se denominó *Underground Midnights*. Smith hizo *Flaming Creatures*, su primera película larga, queriendo presentarla en dicho programa. En este programa debutaron muchos realizadores que trabajaban de manera independiente en sus estudios, que posiblemente no se conocían entre si y que empezaron a lograr lazos de cohesión como grupo gracias a este espacio, fue una etapa clave para la concepción del cine Underground como movimiento.

[47]*Blonde Cobra* es una colaboración entre Jack Smith (Actuación, Vestuario y Diálogos), Bob Fleishner (Cámara) y Ken Jacobs (Edición). Para muchos es un retrato del mismo Jack Smith. Esta colaboración reconocida como parte de las obras de Jacobs, fue la culminación de un proyecto inconcluso y abandonado que comenzaron Smith y Fleishner desde finales de los 50. Jacobs edita el material a su antojo y concreta lo que se conoce como *Blonde Cobra*, que es además una de las obras más renombradas por algunos cronistas e historiadores del cine Underground, como por ejemplo Parker Tyler y Jonas Mekas. Smith al ver el producto final reniega un poco y afirma que Jacobs, en sus propias palabras, la hizo

mismo año, como parte del programa de *Underground Midnights* que coordinaba en el Bleecker Street Theatre.

Además de esto, escribe un artículo en su columna del diario *Village Voice*, “Movie Journal”, el 18 de abril, titulado “*Flaming Creatures* y la belleza estética del nuevo cine”, en donde hace la primera presentación critica de la película:

> *Jack Smith acaba de terminar una gran película,* Flaming Creatures*, tan bella que me avergüenzo de ver las actuales películas de Hollywood y europeas. La vi en privado y no creo que haya mucha esperanza de que llegue a las pantallas de las salas de cine. Pero puedo decirles que es un lujoso derroche de imaginación, de poesía, de imagen, de arte cinematográfico, comparable solamente a la obra de los mejores, como Von Sternberg.*[48]

El estreno público de *Flaming Creatures*, se programó para la sesión del 29 de abril y así mismo comenzaría la tortuosa historia de su condena. Como era costumbre, estaban programadas dos sesiones dos días consecutivos, pero al terminar la sesión de ese primer día, los dueños del teatro le dijeron a Mekas que les parecía que la calidad de *Underground* era pésima, que podría dañar la imagen del teatro y le cancelan el espacio. Así que el *Underground Midnights* tuvo que emigrar.

---

muy “pesada”. Sitney, P A. *Visionary Film the American Avant-Garde, 1943-2000*, New York, Oxford University Press, 2002. p. 317.

[48] Mekas, Jonas, *Diario del cine: El nacimiento del nuevo cine americano*, Trad. Verónica Fernández-Muro, Madrid, Fundamentos, 1975. p. 116.



Figura 3. Poster promocional oficial de finales de 1963, en el Tivoli Theatre. Se anuncian la primera presentación de algunas tomas [*rushes*] de su siguiente película *Normal Love*, grabada en 1963 y 1964. Cortesía *Jack Smith Archive*, Glandstone Gallery, New York.

Se afirma que esta tajante decisión, sobre todo teniendo en cuenta que el programa llevaba poco más de un año de funcionamiento, fue una reacción de los dueños para evitarse problemas legales debido a la proyección de películas sin licencia[49] y era evidente que *Flaming Creatures* estaba muy lejos de tener una.

La siguiente sede de las sesiones de divulgación de la producción de cine Underground, sería el Gramercy Arts Theatre en donde Mekas fundó un programa semanal, *The Filmmakers' Showcase*, que para evitar problemas con las políticas de las licencias, se encubrió con la figura de proyecciones privadas que no tenían un costo de boleto, sino que funcionaban a través de donaciones para

---

[49] La licencia es un tipo de documento que expedía *The Motion Picture Division of the New York State Education Department*, que es organismo de control del gobierno estatal que evaluaba el material y definía si su contenido podía ser proyectado de manera pública y posiblemente, incluso, explotado económicamente con la venta de boletos. Como es de suponerse los criterios de evaluación para la emisión de licencias no son fáciles de definir en el lenguaje debido a su amplitud, pero existen dos campos que socialmente son bastante delicados, la sexualidad y el sufrimiento real, que tienen límites de aceptación muy reducidos. En el primer caso la legislación utilizaba un término de clasificación para películas que no podían contar con licencia y que debían ser, incluso incautadas y sus divulgadores detenidos, las películas *obscenas*. El castigo legal-policivo provenía de la violación del artículo 1141, y de tomarse dicha libertad de publicación con bienes culturales que no están protegidos por la primera enmienda de la constitución de los Estados Unidos. La caracterización de obscenidad no estaba determinada por la ley de ninguna manera formal y su identificación dependía de los criterios personales de los jueces y del jurado en cada uno de los casos, es decir que era una evaluación que se reconocía "cuando se veía". Existe una caracterización del perfil de las películas que no tenían la posibilidad de tener una de estas licencias, y que consistía en ser "obscena, indescente, inmoral, inhumana, sacrílega o de un carácter tal que su exhibición tendería a corromper la moral e incitar al crimen." (trd. 4). Frye, Brian L., "The dialectic of obscenity" en *Hamline Law Review* (35:229, 2012), Minnesota, Hamline Law School, 2011. p. 239.

“the love and kisses to the Censors Film Society”[50]. Un sarcasmo y una estrategia frágil.

En agosto se hicieron, en el marco de ese programa, un par de proyecciones de la película. Mekas quien se valía de su espacio de divulgación, su columna “Movie Journal” en el *Village Voice*, hacia publicidad de las proyecciones de sus programas invitando a sus lectores, quienes para esa época ya rebasaban geográficamente varios estados gracias a la distribución nacional del periódico. Como una estrategia para evitar la identificación de las proyecciones de la película, Mekas decidió realizar la publicidad de estas proyecciones “encriptando” la información, utilizando descripciones del programa sin recurrir al título como: “una película aclamada por Allen Ginsberg, Andy Warhol, Jean-Luc Godard, Diane Di Prima, Peter Beard, John Fles, Walter Gutman, Gregory Corso, Ron Rice, Storm De Hirsch, y todos los demás”. Pero esto no sería suficiente.

Es notable la obsesión que Mekas muestra por querer proyectar la película a pesar de conocer las prohibiciones y estar cada vez más enfrentado a ellas en la práctica. En la primera mitad de septiembre, viaja como curador invitado al seminario anual Flaherty en Brattelboro, Vermont; que en dicho año estaba

[50]Esta estrategia obedece a un aparente espacio dentro de la doctrina de obscenidad de la época, que como requisito acusatorio se fundamentaba en el hecho de que existiera una explotación económica del material en cuestión, es decir que se cobrara un boleto en este caso. Este aparente espacio de movilidad, la prueba de proxenetismo [pandering test], radicaba en un principio práctico consensual que a pesar de no ser formal se utilizó en juicios relacionados con lo obsceno durante un tiempo y que se limitaba a judicializar a los divulgadores de una película si existía una explotación económica, en caso contrario no se procedía con ninguna sanción. Este método fue utilizado por algunas cortes frente a casos de obscenidad hasta 1966.

dedicado exclusivamente al *cinema verité*. Mekas, quien para ese momento estaba convencido de las limitaciones de ese género, así mismo, como de las potencias transgresivas de una nueva ola de películas producidas en ese año, viaja llevando consigo copias de *Flaming Creatures* y *Blonde Cobra*, "dos piezas del cine impuro, atrevido e 'no-cinematográfico' que se está haciendo ahora en Nueva York", que fueron excluidas radicalmente del seminario, así como, Mekas y sus acompañantes, entre los que estaba su hermano Adolfas y el mismo Ken Jacobs, autor titular de *Blonde Cobra*. Afirma que tuvieron que dormir en sus coches[51].

Algo similar ocurriría a finales de diciembre, para la época entre navidad y año nuevo, en el EXPRMNTL 3 de 1963, tercera sesión de la exposición internacional de películas experimentales en Bélgica, que tuvo lugar en el casino de Knokke-le-Zoute, "un lugar de vientos fuertes y lluvioso con graves cielos grises que se sumergen en el aún más gris Mar del Norte"[52]. Mekas era parte del jurado de la competencia internacional y su actuación en el festival ese año se hizo muy conocida, de manera que incluso el festival ganó algo de publicidad para sus ediciones posteriores, por ser afamada como una arena de películas impactantes y radicales, gracias entre otras cosas a *Flaming Creatures*.

El fundador y organizador del festival, Jacques Ledoux, estuvo en Nueva York unos meses antes en el proceso de pre-selección de obras para el festival, siendo Mekas uno de los puntos estratégicos del cine experimental, se puso en contacto con él y asistió a una de las proyecciones privadas de *Flaming Creatures* que hacia

---

[51]Algunas tomas registradas en la mañana del día siguiente, después de despertar, hacen parte de la última media hora de *Lost, Lost, Lost* (1976) de Jonas Mekas.

[52] Cammaer, Gerda Johanna, "EXPRMNTL 3 / Knokke-le-Zoute 1963" en *Synoptique*, 2005. p. 2. (Trd. 5).

regularmente Mekas en apartamentos y la eligió inmediatamente para ser presentada ante los jurados del festival, quienes también la eligieron de manera unánime. Sin embargo, la película nunca fue proyectada en su totalidad. Al ser programada la película, el comité de censura hizo presente que su proyección en el marco del festival podría generar problemas a los organizadores porque se mostraban genitales "de manera excesiva". El jurado de selección, motivado por uno de los co-directores del festival, Pierre Vermeylen, quien era en ese momento director del Archivo Nacional de Películas de Bélgica y Ministro de Justicia (!), decide que *Flaming Creatures* no se presentaría en el festival[53]. Mekas, al enterarse, se enfurece, renuncia al jurado tras debatir al festival acerca de dicho atropello, que no tenía fundamentación legal en las bases del festival, ni formalmente en la ley belga, y de intentar persuadir a los demás miembros del jurado de renunciar también. Ninguno lo hizo.

Mekas entonces realiza una serie de proyecciones alternativas de la película en su habitación del hotel, en el sótano "en medio de muebles polvorientos, telarañas, periódicos viejos"; intentó proyectar la película reemplazándola por una de la latas de *Dog Star Man* de Stan Brakhage, pero el proyeccionista detuvo la proyección y finalmente intentó hacer lo mismo el día de fin de año, la noche de cierre del festival, reemplazando una de las latas de *Sleep* de Andy Warhol. Esta última vez Mekas había hablado anteriormente con el proyeccionista para que permitiera la proyección de la película, quien aceptó si era amarrado a la silla

---

[53] "Durante su deliberación final, el jurado decidió establecer explícitamente que la mayoría de sus miembros reconocían las cualidades estéticas y experimentales de la película FLAMING CREATURES de Jack Smith (EEUU, 1963), pero se decidió unánimemente que su proyección era imposible debido a las leyes belgas" (trd. 6). Citado del programa del festival en Cammaer, Gerda Johanna, *op. cit.*, p. 5.

como coartada. Justo en el momento en el que comenzó la proyección un empleado del festival desconectó el proyector, Mekas peleó con él tratando de reconectar el proyector, pero finalmente el director del festival mandó cortar la electricidad de la sala. Al prenderse las luces P. Vermeylen, el co-director y ministro, pasó al frente y debatió con los asistentes argumentando que a pesar de que no había censura en Bélgica, una película que era un "oprobio contra la decencia" no podía ser mostrada. Según la crónica posterior de Mekas[54], se desató una fuerte controversia en ese momento, aunque sin ningún cambio en la decisión.

En suma, todos estos eventos hicieron de *Flaming Creatures* la película más discutida y proyectada en la semana que duraba el festival. Su especificidad y la inesperada censura de la película, que no tenía fundamentos formales en la ley, motivó al director del festival, Ledoux, que estaba encantado con todo el asunto, a otorgarle un premio especial como "*film maudit*".

Este no era el premier premio que había recibido *Flaming Creatures*. A comienzos de diciembre, casi un mes antes de esta aventura, la revista *Film Culture* estaba de gala y había convocado a medianoche varios cientos de personas para entregar su *Film Culture Fifth Annual Independent Award*[55] en el Tivoli Theatre.

---

[54]"Flaming Creatures en Knokke-le-Zoute" en Mekas, Jonas, *op.cit.*, p. 152-156.

[55]Este premio fue inaugurado en 1959, premiando *Shadows* de John Cassavetes, y resulta históricamente muy significativa la selección de premiados a lo largo de los años. En 1960, la premiada fue *Pull My Daisy* de Robert Frank y Alfred Leslie, una película propia del estilo Beat, narrada por Jack Kerouac y con la participación de Allen Ginsberg. En 1961, *Primary* de Ricky Leacock, Don Pennebaker, Robert Drew y Albert Mayles (todos directores del *cinema verité*). En 1962, *The Dead* y *Prelude* de Stan Brakhage. En 1964, *Sleep, Haircut, Eat, Kiss,* y *Empire* de Andy Warhol, las primeras películas de su proceso como realizador underground. En 1965 el premio fue dado a Harry Smith por sus fantásticas obras en animación. En 1966 el premiado

Los administradores del teatro decidieron cancelar todo el evento unos minutos antes de comenzar debido, una vez más, a los problemas que la proyección de *Flaming Creatures*, la película ganadora de ese año, podría generarles. La gente fue desalojada, así como Mekas, quien al ver todo esto se subió al techo de un coche en el estacionamiento y leyó su corto discurso de premiación:

> *Para indicar contribuciones americanas originales al cine,* Film Culture *otorga su quinto premio de películas independientes a Jack Smith por su película* Flaming Creatures.
>
> *En* Flaming Creatures*, Smith ha honrado la liberación anárquica del 'Nuevo cine americano' con poder gráfico y rítmico, digno del mejor cine formal. Él ha alcanzado, por primera vez en imágenes en movimiento, un alto nivel de arte que está totalmente carente de decoro y cuyo tratamiento del sexo nos hace conscientes de las restricciones de todos los realizadores anteriores.*
>
> *Él ha mostrado más claramente que cualquier otro, como la libertad de un poeta incluye todas las cosas, no solo el espíritu sino también la carne, no solo los sueños y los símbolos, sino también la realidad sólida. En ningún otro arte diferente de las películas puede esto ser completamente alcanzado y esta capacidad fue realizada por Smith.*

---

fue Gregory Markopoulos. En 1967, el premio fue para *Wavelength* de Michael Snow, posiblemente la película más importante del llamado, por Sitney, como cine estructural. Finalmente en 1969, *Invocation of my Demon Brother*, del legendario Kenneth Anger, que contaba con la participación de Anton Lavey de la iglesia Satánica y que fue musicalizada por Mick Jagger de los Rolling Stones.

> *Él nos ha presentado una belleza terrible en* Flaming Creatures, *en un momento en el que el terror y la belleza divergen más y más, incluso, son cada vez más negados. Él nos ha conmocionado* [*shocked*] *con el aguijón de la belleza mortal. Él nos ha impresionado no sólo por la mera piedad y curiosidad de lo perverso, sino por la gloria, el espectáculo de Transilvania y la magia de la tierra de las hadas. Él ha iluminado una parte de la vida que la mayoría de los humanos desdeña.*
>
> *No se le puede hacer un elogio mayor a un artista que este: él ha expresado una visión fresca de la vida. No podemos desear nada más para Jack Smith, sino que continúe expandiendo esa visión, haciéndola visible para nosotros a través de luces parpadeantes* [*flickering*] *y de sombras, así como a través de la flama.*[56]

Unos meses antes, el 2 de Mayo, 3 días después de su estreno en el Bleecker, Mekas publicaría un artículo en que ya habría localizado a *Flaming Creatures* y otro conjunto de obras en una categoría que tendría su eco directo en el premio que obtuvo en Knokke-le-Zoute, así como en la atmósfera de valores extremos resaltados en el discurso anterior. Este importante ensayo de Mekas, su postura, sería clave para la historiografía del cine Underground, porque con él se establece un parte aguas en la historia misma de dicha categoría, un quiebre proveniente de un gesto de autonomía radical de este cine alternativo frente a los parámetros clásicos, académicos, de la producción de películas que todavía estaban latentes en las producciones más aclamadas del Nuevo Cine

[56] SITNEY, P. Adams (ed.), *Film Culture Reader*. New York, Cooper Square Press, 2000. pp. 426-427. (Trd. 7).

Americano. El artículo fue titulado "Sobre el Cine Baudelaireano"[57].

En este artículo Mekas propone que las películas que realizan esta ruptura, "el fin de la tradición del cine experimental de avant-garde de los 40 y 50", eran: "*The Queen of Sheba Meets the Atom Man*, de Ron Rice; *The Flaming Creatures*, de Jack Smith; *Little Stabs at Happiness*, de Ken Jacobs, y *Blonde Cobra*, de Bob Fleischner[58]." Todas estrenadas en 1963 y todas contando con la participación de Jack Smith. De este conjunto, Mekas resaltará en particular la potencia de *Blonde Cobra,* "la obra maestra del cine baudelaireano"*,* así mismo como lo harán diversos críticos de la época y posteriores, como P. Adams Sitney, Parker Tyler y David James.

> *Estas películas iluminan y abren experiencias y sensibilidades nunca hasta ahora registradas en el arte americano; un contenido que Baudelaire, el marqués de Sade y Rimbaud dieron a la literatura mundial hace un siglo y que Burroughs dio a la literatura americana hace tres años. Es un mundo de flores del mal, de iluminaciones, de carne desgarrada, torturada; una poesía que es a la vez bella y terrible, buena y mala, delicada y sucia.*[59]

Estas películas, para él, transgredían de manera tan radical algunas limitaciones que incluso afirma que son "demasiado terribles y

---

[57] En Mekas, Jonas, *op. cit.*, pp. 119-120.

[58] Al ser una colaboración entre distintas personas esta obra es presentada de diferentes maneras en la documentación, por ejemplo, aquí en este escrito de Mekas, esta presentada bajo la autoría de Bob Fleishner, aunque esta obra sea adjudicada normalmente a Ken Jacobs.

[59] Mekas, Jonas, *op.cit.*, pp.119-120.

decadentes para el hombre medio en cualquier cultura organizada". Resalta en particular la presentación de eventos homosexuales como factores de transgresión moral que posicionan a estas películas "al borde de mismo de la perversidad"[60].

Así, la construcción teórica de *Flaming Creatures* por parte de Mekas, está basada en un pensamiento romántico que la localiza en medio de una serie de dualidades abismales propias de lo "*maudit*", presentándola como una obra bella, terrible y prohibida. A la hora de hacer crítica sobre la obras, la postura de Mekas es realmente superficial, su éxito está en su labor como cronista y promotor. No existe una articulación teórica en sus opiniones acerca de la película que enriquezcan esta caracterización, sino una serie de artículos que, como el primero que escribió, resaltan su fuerte enfrentamiento con los parámetros sociales de control informativo y por lo tanto están dirigidos, en su mayoría, como panfletos en contra de la censura o de la libertad de expresión. El cine Baudelaireano no deja de ser más que una etiqueta en las afirmaciones de Mekas que, en conclusión, hacen de *Flaming Creatures* un vehículo poético que confronta tanto principios sociales, como los propios del medio (es decir, frente a los esquemas de codificación), en el que la materialidad de los cuerpos y la perversidad procaz de sus acciones, son los vasos comunicantes. Es una afirmación muy voluptuosa, pero vacía en buena medida. Teóricamente sólo propone una etiqueta, una

---

[60] "Otros encajan en el molde muy bien como por ejemplo *Christmas On Earth* de Barbara Rubin o *Fireworks* y las últimas películas de Kenneth Anger. Pero las cuatro películas mencionadas por Mekas han sobrevivido como instancias clásicas en las que el comportamiento prohibido en lo profílmico encuentra un correlativo apropiado en infracciones formales paralelas a la gramática ortodoxa del cine." (trd. 8). James, David E., *Allegories of cinema: American film in the sixties*, Princeton, Princeton University Press, 1989. p. 121.

ubicación, no un análisis, ni presenta una fundamentación de sus hipótesis. Pero así era el estilo de Mekas en gran parte de sus artículos sobre películas, el enfoque del cronista del *Underground*.

1964. Mekas vuelve del Knokke-le-Zoute a comienzos de enero a continuar con su obsesiva tarea de divulgar *Flaming Creatures*. Ese año las políticas de la ciudad de Nueva York destinarían parte de su energía a "limpiar la ciudad", como parte de los preparativos para la tecnócrata y futurista *World's Fair* que iba a abrir sus puertas en el verano de ese año. Esta "limpieza" consistió principalmente en eliminar cualquier manifestación pública de la cultura *Beat* y de la comunidad homosexual, incluyendo entre sus objetivos la clausura de cafés, cinemas, bares, así como la criminalización de sujetos e incautación de películas. Las redadas de control se acentuaron y también se exacerbó el uso de la doctrina de la obscenidad para argumentar sus atropellos, es decir se utilizó como herramienta legal de judicialización y, por lo tanto, el fundamento de un castigo amenazante.

El 3 de febrero se hace una proyección de *Flaming Creatures* en el Gramercy Arts Theatre como parte del *Filmmakers´ Showcase*. Dos semanas después la licencia del teatro es cancelada, debido a que no pudo responder a una citación por proyectar películas sin licencia. El teatro finalmente es cerrado el 17 del mismo mes. Después de esto Mekas traslada el *Filmmakers' Showcase* al New Bowery Theatre, un teatro pequeño de 92 sillas. El 20 de febrero se hace una proyección de la película, la publicidad del Village Voice fue "Tonight Flaming Surprise Program", a la que asisten un par de policías encubiertos, los detectives Arthur Walsh y Michael O'Toole del escuadrón anti-obscenidad. El 3 de marzo se repite el programa que, además de *Flaming Creatures,* presentaba algunas grabaciones de *Normal Love*, la siguiente película de Smith, y un

reportaje (ahora desaparecido) de Warhol sobre su producción, “Jack Smith filming Normal Love”. Los detectives vuelven a asistir y unos minutos después de que comienza la escena de la violación y de que han dado su donación, paran la proyección y arrestan a los encargados del evento: Ken Jacobs, como proyeccionista[61], Florence Karpf, como vendedora de los boletos, y Gerald Sims, como acomodador. Además incautaron la copia de la película, el proyector e incluso la pantalla, todo esto bajo la acusación de hacer pública una película *obscena*, que según testificó uno de los detectives “era tan caliente que podía quemar la pantalla” y adicionalmente que era “basura…indecente, lasciva y obscena”.[62]

En el momento del arresto, Diane di Prima, logra escabullirse y llama a Mekas, quien llega al lugar rápidamente y exige ser detenido a su vez como distribuidor y divulgador de la película. Los cuatro detenidos pasan una tormentosa noche en la cárcel[63] y son liberados al siguiente día sin fianza, son acusados de una “crimen por una violación menor a la ley penal de Nueva York sección 1141”.

---

[61] En una carta lastimera enviada por Jacobs al *Village Voice* en noviembre de 1991, Jacobs reniega de esta etiqueta fundamentando que el cargo que se merecía era el de administrador y Mekas el de programador. Al parecer toda la historia del juicio que comienza con este arresto, condujo a Jacobs a un problema de autoestima personal que lo motivó finalmente a escribir dicha carta, en la que denuncia su olvido como maestro iniciático de Smith en el cine, así mismo como su posicionamiento histórico como realizador secundario. La carta es bastante emotiva y muy personal. La carta fue publicada en HOBERMAN, J., *Jack Smith and his Secret Flix - Program Notes*, Nueva York, American Museum of Moving Image (AMMI), 1997. pp. 71-75.

[62] Frye, Brian, *op. cit.*, p. 243. (Trd. 9).

[63]Jacobs describe algunos apartes de la experiencia de esa noche en la misma carta, véase Hoberman, J., *Jack Smith and his Secret*, *op. cit.*, p. 71

El juicio fue programado para el 6 de abril, casi un mes después, que sería finalmente pospuesto hasta el 2 de junio[64].

En ese lapso de tiempo ocurren otro par de eventos: A comienzos de abril es cancelada la exposición *New American Cinema* en el Museo de Arte Moderno de Estocolmo, Suecia, tras la censura de *Flaming Creatures*. El 13 de Abril, Susan Sontag publica el artículo "Feast for open eyes" en su columna del diario *The National*, que está dedicado al análisis de *Flaming Creatures* y que hace parte de la famosa colección de ensayos escritos por Sontag, *Against interpretation and other essays,* reunida un par de años después.

Sontag aborda su presentación como una "defensa". Comienza aclarando que *Flaming Creatures* no es pornográfica, incluso la categoriza como "infantil e ingeniosa", por lo tanto lejana de un ánimo lujurioso o sentimental, aunque reconoce que sus contenidos son fácilmente, de manera equivocada, vinculables por la policía con lo obsceno. También contradice la posición "alienante" de Mekas que busca presentarla como una novedad, ignorando su intrínseca vinculación con la tradición que ella denomina como "cine poético de shock"[65]. Argumenta adicionalmente en contra de la diferencia y afirmada novedad, enunciada por Mekas en su categorización del cine Baudelaireano,

---

[64]Con respecto a todo lo relacionado con el juicio *Jacobs vs. New York* y la naturaleza legal de la doctrina de la obscenidad, el artículo del abogado Brian Frye, *Dialectic of Obscenity*, es una muy buena fuente sobre el asunto. Véase Frye, Brian, *op. cit.*

[65]"En esta tradición se encuentran *Le Chien Andalou* y *L' Age d'Or de* Buñuel, partes de las primera película de Eisenstein, *Strike*, *Freaks* de Tod Browning, *Les Maitres-Fous* de Jean Rouch, *Le Sang des Betes* de Franju, *Labyrinth* de Lenica, las películas de Kenneth Anger (*Fireworks, Scorpio Rising*), y *Noviciat de* Noël Burch." (trd. 10). Sontag, Susan, "Jack Smith's Flaming Creatures" en *Against Interpretation*, Nueva York, Picador, 1990. p. 227.

en contraposición afirma que en el caso de esa rama del Underground a la que pertenecen la obras de Smith y la de Ron Rice, diferente a la de Markopoulos y Brakhage, se sacrifican totalmente los regímenes de los modos de producción técnica industrial, generando un cierto tono primitivo y evidentemente artificial, que resulta novedoso para ella y muy bien desarrollado en el caso de la obra de Smith.

El argumento principal de su escrito radica en resaltar que *Flaming Creatures* es "estrictamente un placer para los sentidos", es decir que es un vehículo estrictamente estético que, además, es muy rico en imágenes y en tener alta capacidad de afectación, de manera opuesta a otros frutos "ascéticos del modernismo en arte o de la vanguardia literaria del cine europeo", la *Nouvelle Vague*. Su temática, afirma, no es interpretable gracias a la impresión de sus imágenes y situaciones, no se ajusta por su carácter estricto a las dinámicas de exégesis crítica. Es un vehículo que tampoco está constituido desde la negatividad del discurso dominante del espíritu moderno, sino que, para ella, se trata de la alegría [*joy*] y de la inocencia, aunque materializadas, contradictoriamente, desde lo convencionalmente "perverso y decadente". Sontag continúa su juicio llegando incluso a afirmar que es una obra del Pop Art, gracias, entre otras cosas, a su "ingenuidad y a su libertad frente al moralismo". Al final expone que, gracias a su estricta naturaleza estética, esta película solamente opera dentro del "espacio estético", el espacio del placer, y, también, que su gran problematización social por parte de la crítica y la policía, se debe a la falta de adecuación que este vehículo tiene en relación al

"espacio de las ideas morales" (cruce entre los dos esquemas de codificación[66]).

Este escrito, al igual que los demás escritos que hacen parte de la colección de *Against Interpretation,* alcanzó una gran fama y mucha gente fue introducida a la película a través de él, en comparación con los pocos que tuvieron la oportunidad de verla en ese momento o, incluso, teniendo en cuenta los pocos que la han visto hasta este momento[67]. El escrito de Sontag busca ser exhaustivo, incluso, a pesar de ser el fruto de una visualización en una proyección privada, es uno de los escritos que presentan la obra de manera más completa y de los que la exploran contemplando muchos de los recursos técnicos utilizados, desde la configuración de los encuadres, la notable ambigüedad de la naturaleza de las situaciones y de los personajes, así como del uso de la cámara y algunos rasgos de su impacto como experiencia. Algunas de sus afirmaciones han sido fuertemente criticadas por académicos de la teoría queer, en particular aquellas relacionadas con la exclusión de *Flaming Creatures* del "espacio moral", así mismo como su fuerte apolitización de la obra. Pero todavía estamos en 1964.

---

[66] Lo moral es producto de los supuestos del deber-ser de lo humano, parte del esquema de "realidad", pero también del esquema de posiblidad poiética al que pertenece la censura.

[67] "Irónicamente Susan Sontag fue más en algún sentido más 'famosa" por *Flaming Creatures*, a partir de la elogiante reseña de defensa que escribió para *The Nation* en 1964; que su propio creador, Jack Smith. Por cada persona que de hecho vio la película de Smith, quizá un ciento la conoce solamente por la descripción que Sontag hizo de ella." (trd. 11). Moon, Michael, "Flaming Closets" en *October* (51, 1989), Cambridge, MIT Press Journals, 1989. p. 35.

El juicio *Jacobs vs. Nueva York* comenzó el 2 de junio de 1964 con la declaración de todos los acusados como inocentes. El representante del estado fue el fiscal de distrito [District Attorney] Harris y el abogado de la defensa fue Emile Zola Berman, pagado por un amigo de Mekas, otro cineasta, Jerome Hill[68]. El argumento de la defensa buscaba lograr resaltar el valor artístico de *Flaming Creatures*, alejándola de esta manera del argumento pornografico, con esto en mente, Berman convocó a once personas vinculadas con el medio (artistas, académicos, teóricos, escritores y psiquiatras), presentados como expertos, cuyos testimonios deberían ser suficientes para avalar la catalogación de *Flaming Creatures* como una obra de arte, quedando así protegida por los mandatos de la primera enmienda. Estas personas eran: "Shirley Clarke, directora y profesora de cine en la Columbia University; Louis Allen, un productor; Willard Van Dyke, un productor y juez de festivales de cine; Herman Weisberg, un profesor de cine en el City College de Nueva York; Susan Sontag, una periodista; Allan Ginsberg, un poeta; Joseph Kaster, un profesor de letras clásicas en la New School for Social Research; Robert Trumbull, un empleado de la Film-Makers' Cooperative; Charles Levine, un miembro de la audiencia; Dr. Edward Hornick, un psiquiatra, y Dr. John Thompson, un psiquiatra y profesor asociado en la Albert Einstein School of Medicine de la Yeshiva University."[69] (trd. 12)

El estado, en voz de Harris, argumentaba que la película era obscena y se basó únicamente en el testimonio de los dos detectives que hicieron la redada, además de proyectar la película

[68] En 1963, Jerome Hill también había dado dinero a Mekas para la impresión de *Blonde Cobra* y *Star Spangled to Death* de Ken Jacobs. Con esta donación Mekas también apoyaría la producción de *Normal Love*. XXX(carta inédita de JACOBS)
[69] Frye, Brian, *op. cit.,* p. 247

directamente a la corte y a algunos reporteros. La actitud general de los jurados estuvo polarizada radicalmente aprobando las repetidas objeciones de Harris en relación a los testimonios de los testigos, que consistían en reclamar que “el testimonio de expertos acerca del mérito artístico es irrelevante en casos de obscenidad”, imposibilitando así esta parte de la estrategia de Berman. El único testimonio que fue tenido en cuenta de la variedad de testigos citados por Berman fue el de Susan Sontag, gracias a su reciente artículo aprobatorio sobre la película, su participación fue bastante contestataria y de poca ayuda, además, Harris hizo una objeción de la misma manera que con los demás testigos y fue sostenida.

Además de esta estrategia, Berman presentó comparaciones con dos películas que mostraban escenas de sexo explicitas y que a su vez contaban con licencias del estado: “The Silence” (Ingmar Bergman, 1963) y “The Virgin Spring” (Ingmar Bergman, 1960); pero el jurado se negó a permitir la realización de comparaciones.

> *En medio de su defensa, cuando ya era claro que la dirección de la corte estaba frustrando el caso, Berman pidió a los jurados descalificarse a sí mismos y declarar un juicio nulo. Él argumentaba que su negativa de aceptar el testimonio relacionado con el mérito artístico, los estándares de la comunidad o la comparación con otras películas; indicaba que los jueces ya habían establecido sus conclusiones al ver la película y, de ese modo, la defensa había devenido una forma vacía. Los jueces, Vincent R Impelliteri, Thomas E. Rohan, and Michael A. Castidi, se negaron.*[70]

---

[70] Harrington, Stephanie, “Pornography is undefined at film-critic Mekas’ trial” en The Village Voice (18 de junio, 1964). p. 9. (Trd. 13).

Mekas, Jacobs y Karpf fueron declarados culpables, Sims fue eximido debido a que no tenía responsabilidad en la proyección por haber sido contratado en último momento. La proclamación de las sentencias se estableció para el 7 de Agosto de ese mismo año. Mekas y Jacobs fueron sentenciados a 60 días en la "casa de trabajo de la ciudad" [*City Work House*], cuya ejecución fue suspendida, y Karpf simplemente una suspensión de sentencia. Berman presentaría una apelación para reversar el veredicto sobre la película el 9 de Diciembre de 1965, otra el 15 de abril de 1966, pero a ambas se les denegó el permiso reafirmando la obscenidad de *Flaming Creatures*, cuestión que técnicamente sigue estando vigente en este momento, a pesar de que en la actualidad dicha película no sea percibida como tal, debido a la abismal diferencia que la separa de los estándares públicamente admitidos de la pornografía *hardcore* desde comienzos de los 70. Otros intentos de apelación se hicieron a lo largo de 1966 terminando en junio 8 de 1967, pero todos reafirmaron la sentencia del primer juicio. Es decir, en suma, fueron hasta ese momento 4 años de pleito legal[71].

---

[71] La historia de los juicios de *Flaming Creatures* no termina aquí. En enero de 1967 fue decomisada una copia de la película en la Universidad de Michigan que estaba siendo proyectada en un auditorio como parte de la programación de un cine-club, *Cinema Guild*. Este decomiso no fue el único de la época, aunque claro que con el paso de los años el impacto social de *Flaming Creatures* disminuyo por la aceptación de la naciente pornografía hard-core a finales de los sesenta. Sin embargo, la copia decomisada en la Universidad de Michigan viajó casi un año después hasta el capitolio de la Corte Suprema de los Estados Unidos como parte de una estrategia política para deslegitimar al juez Fortas tras su nominación por el presidente Johnson como Jefe de Justicia. Los partidarios de Nixon para las elecciones de 1968 querían evitar dicha nominación esperando que Nixon tras su elección tomara él mismo la decisión. Fortas había tenido relación con el caso de Jacobs vs. New York, en uno de las evaluaciones de las apelaciones extendidas por Berman, en la cual él había votado en favor de devolver el caso y reversar la

Flaming Creatures, como se puede suponer, era de difícil acceso en la ciudad por su persecución. Y después de todo ese pleito legal el mismo Smith la retira de circulación por unos años, hasta comienzos de los setenta, época en que se abre el Anthology Film Archives y la incluye como parte de su programa *Essential Cinema*[72]. A pesar de esto, ver *Flaming Creatures* no es común incluso en este momento y es algo que comparte con otras muchas películas de cine alternativo, que solamente existen en película de celuloide y están depositadas en algún archivo en ciudades específicas. Las proyecciones de esta película de unos años para acá han sido más comunes gracias a su participación en programas de retrospectiva de la obra de Smith, o en programas acerca del cine Underground. De todas maneras, la incapacidad de ver la película en repetidas ocasiones hace de la labor histórico-teórica algo muy inestable que se siente en la disparidad e incompletez de las

---

catalogación de *Flaming Creatures* como obscena, es decir afirmó que no le parecía obscena. De igual manera voto en un par de casos afirmando que ciertas stag-films, llamadas *O-7*, *O-12* y *D-15*, no eran obscenas. Los opositores del nombramiento, en particular el senador Strom Thurmond, vieron en estos casos una oportunidad de deslegitimar a Fortas frente a la opinión pública y presentaron dichas películas dentro del capitolio, el llamado *Fortas Film Festival*, con el objetivo de polarizar las votaciones del senado acerca de la aceptación de Fortas para el cargo. Después de unas semanas de discusión, Fortas renuncia a su nombramiento. Nixon queda de Presidente y *Flaming Creatures* es históricamente la única película del Undergound proyectada en el capitolio nacional en Washington D.C. Para más detalles véase Frye, Brian, *op. cit.*

72 Erickson, Steve. "Interview with J. Hoberman" en Senses of Cinema: Feature Articles (18, 2001), 2001. Leído en http://sensesofcinema.com/2001/feature-articles/hoberman/ , consultado el 24 de febrero de 2014.

diferentes sinopsis que se han hecho de este vehículo tan impactante[73].

Pero… ¿Qué es lo que ocurre en *Flaming Creatures*? ¿Qué muestran sus imágenes que generaron tanto revuelo y que con el paso del tiempo han despertado tanto interés en artistas y teóricos? ¿Qué son esas "creaturas flameantes"? ¿Por qué son llamadas así?

Describir *Flaming Creatures* propone realmente grandes complicaciones, ni si quiera retos, más bien imposibilidades. No es la única película que tenga estas propiedades de manera exclusiva y muchos podrán argumentar que esto es propio totalmente de los fenómenos visuales o incluso del arte en general. Puede ser, pero lo que si puede restringir este círculo tan amplio es que *Flaming Creatures* es una experiencia psicodélica[74], un viaje de sensaciones

[73]Son patentes los casos de James Hoberman y P. Adams Sitney, quienes por razones diferentes tuvieron la oportunidad de disponer de la película y verla muchas veces, el primero por ser guardián y conservador del trabajo de Smith tras su muerte y el segundo, por haber viajado en una gira por Europa exhibiendo algunas películas del Underground en diferentes lugares como universidades, museos y teatros. Sus sinopsis resultan bastante completas, pero a pesar de sus intentos de exactitud resulta inevitable la generación de interpretaciones, conexiones, errores, direcciones causales, que no son propias de la película y que incluso resultan bastante inexactas en cada caso. Sus sinopsis pueden ser leídas como parte del Apéndice A, dedicado a exponer el amplio rango de sinopsis que he encontrado hasta el momento en diferentes documentos.

[74] Psicodelia significa la manifestación de los modos de la mente, los operadores de su comportamiento. Aquí afirmo que esta película es "psicodélica" en la medida en la que confronta a la audiencia con los esquemas de codificación de manera

y afectos que la vinculan directamente con ese tipo de estética confusa apropiada por el surrealismo, en particular con la obra de Buñuel, que evoca para algunos el desarrollo mismo de los sueños, esa zona crepuscular de la razón. En este aspecto la descripción de Jack Sargeant es muy oportuna:

> *La calidad de la cinta combinada con los variados materiales y de los velos que fueron utilizados a la hora de filmar la película, le dan a Flaming Creatures una calidad hipnagógica de ensueño acentuada por imágenes que se transforman y se desvanecen en sombras grises que adicionalmente se queman en la sobreexposición*.[75]

Flaming Creatures es seductora pero inatrapable, sus 42 minutos de desarrollo son un constante hilo de secuencias fascinantes que se balancean entre lo visualmente reconocible y lo que no lo es, entre lo concretamente actual pero imposible (o inaceptable), entre la transgresión poética y el juego perverso, entre lo caótico y la fantasía, entre lo representado y lo extáticamente natural, entre lo moralmente distanciado y su cercana posibilidad, entre lo íntimo y lo impensable, entre lo ritual y lo impetuosamente realizable desde la materialidad del cuerpo. Y, además, todas y cada una de estas conexiones es alimentada por el gran factor sorprendente de la manifestación de lo inesperable.

Tratar de trazar una linealidad prosaica, una serie de los hechos, puede ser una tarea sencilla pero altamente reductiva. Las sinopsis escritas son caprichosas y, considero, son violaciones a la potencia

---

personal, que son los fundamentos de estructura de la "realidad" contemplada por la mente.

[75] Sargeant, Jack, *Naked Lens: Beat cinema*, Berkeley, Soft Skull, 2008. p. 107. (Trd. 14).

de la película misma, apropiaciones rapaces desde el lenguaje para tratar de generar argumentos convenientes, convincentes, cuestiones de manejo, una transcripción que reduce la potencia de lo visual y de los performances. Yo no voy a caer en ese juego. *Flaming Creatures* es una obra tan detallada y está compuesta de una manera tan compacta que cada escena está llena de hoyos negros para la atención, que necesitarían labores largas de descripción desde las exquisitas composiciones fotográficas, pasando por los vestuarios austeros pero altamente sugerentes, por los maquillajes sutiles pero desfigurantes, por el performance de encarnación de las creaturas, por sus gestos, por el uso de la cámara, por la sugerencia emocional perfecta de la música, por las inesperadas transiciones, por muchas de sus tomas insertadas que no tienen acciones ni vinculación narrativa, por la calidad de la película en la que fue registrada, por los supuestos de recepción que se dislocan y se reacomodan en sus tránsitos, gracias a los cuestionamientos internos de quien la ve en medio de su extravío cognitivo, de su angustia.

¿Cómo reducir a una sinopsis la riqueza de una obra construida por Smith intencionalmente para destituir la hegemonía del argumento (factor literario) como dominante en los regímenes de producción y valoración del cine (esquema de posiblidad poiética)? ¿Cómo llevar a las palabras algo que es eficaz para ir en contra de las condiciones de posibilidad del lenguaje (derivado del principio de individuación y del esquema de "realidad") como método de protección frente al *mundo*? El énfasis en el libreto [*script*] y su interpretación literaria es una perspectiva de acercamiento que dadas esas condiciones no voy a llevar a cabo. Mi tarea es la de diferenciar sus rasgos para encontrar cuales son los recursos y las articulaciones formales que son capaces de generar, o aproximar en alguna medida, la experiencia de la *ruptura radical*, una

experiencia de confrontación frente a la muerte del dios del orden, frente al desdén violento y caprichoso de la aporía.

Localizando a *Flaming Creatures*, apropiaciones críticas

El ejercicio heurístico de revisar la variedad de escritos publicados en distintos medios sobre la obra, en particular de leer sus sinopsis, me ha permitido darme cuenta del impacto psicológico de la obra, un registro entre líneas de la impronta que deja en la memoria de quien estuvo ahí frente a ella y luego compuso un análisis. No somos máquinas de absorción inmediata, las afectaciones dela película nos distraen y nos distancian, y como cualquier distanciamiento se necesita de un retorno de la atención después del extravío se toma un tiempo y así el retorno a la continuidad de los hechos se torna extraño y poco detallado, además, claro, de estar fuertemente permeado de cuestionamientos de asimilación. Lo anterior ocurre claramente la primera vez que se ve la película, su evolución enigmática del comienzo converge al clímax de la escena de la evidentemente ficticia violación/orgía, que resulta tan impactante para la audiencia, quedando explícito en los registros de las sinopsis, en donde muchos incluso afirman en dicha escena el final de la película que ocurre casi exactamente a la mitad de la película.

Si pensamos las cosas desde este ángulo resulta más claro el tipo de sinopsis que se han producido y resultan patentes los modos en los que se recuerda la película por parte de sus cronistas y analistas, así mismo como de los temas sugeridos y resaltados en cada uno de los análisis.

Como dije antes, *Flaming Creatures*, al igual que otras películas del Underground, propone alteraciones, por un lado, de los modos de producción propios de esquema de posiblidad poiética proyectado desde los principios de la industria de Hollywood; por otro, de los límites de posibilidad de la subjetividad así como se encontraban definidos en dicha época y que todavía conservan si no la misma oposición, sí una fuerte hostilidad por parte de muchos. Además, la participación de motivos eróticos, grupales, sexuales y extáticos han generado también otra dimensión propia de la película, no exclusiva, que la vinculan con lo mítico y lo ritual. Gracias a estas dimensiones, las más notables, el análisis teórico de *Flaming Creatures* se ha dividido a su vez en posturas que se han centrado en cada una de ellas para generar la valoración de la película, siendo las dos primeras las dimensiones dominantes.

Por un lado se tiene a los historiadores, cronistas y teóricos del cine Underground como movimiento de cine de vanguardia, que en muchos casos tenían una vinculación con el movimiento mismo de manera personal; por otro, una lectura posterior, propia del establecimiento académico de los estudios (generalmente materialistas) de análisis cultural, generada desde la teoría queer desde finales de los 80. Veamos cómo se trata a *Flaming Creatures* en dichas perspectivas.

En la historia y teoría del cine Underground

El espacio de análisis dado a *Flaming Creatures* por los historiadores y teóricos del cine Underground mas establecidos, como P. Adams Sitney y David E. James; es un espacio generalmente secundario. Las reflexiones sobre la obra son inexistentes en libros enteros como el tan citado *Expanded Cinema*

de Gene Youngblood[76]. Aunque otros enfoques, más propios de críticos y cronistas, como el de Mekas y Hoberman, le dan notable relevancia y, en el caso de Hoberman, proyectan su impacto histórico pero en campos de producción generalmente fuera de los intereses institucionales convencionales que dominaban el ambiente teórico hasta los 90.

El Underground es una categoría que agrupa creaciones muy diferentes de un rango de años relativamente amplio, incluye a veces filmografías completas de realizadores prolíficos como la de Stan Brakhage o Andy Warhol, que produjeron una gran cantidad de películas. Trazar líneas de producción y desarrollos cronológicos resulta una tarea que necesita del diseño de estrategias no convencionales pues no se cuenta con recursos que homogenicen en alguna medida dicha diversidad en la producción. A pesar de que existen algunos principios de reunión, relacionados estrechamente con la crítica de los modos de producción del cine, definidos hegemónicamente de la manera industrial propia de Hollywood, las estrategias diseñadas por cada autor recaen en el esquema modernista propio de los estudios de vanguardia que centran sus estructuras relacionales desde los modos de enfrentarse a los parámetros clásicos, académicos, que dirigen la síntesis creativa (esquema de posiblidad poiética). De esta manera, la escala de valoración sigue la forma de una progresión guiada por la novedad y la radicalidad frente a dichos parámetros.

---

[76]A pesar de dedicar un capítulo al "Synaesthetic Cinema and Polymorphous Eroticism", que podría ser un buen lugar para abordar *Flaming Creatures*, Youngblood la ignora totalmente y centra sus ejemplos en *Fuses* de Carolee Schneeman y en el "universo pansexual" de Warhol. Véase YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*, New York, P. Dutton & Co. Inc., 1970. pp. 112-121.

Flaming Creatures, a pesar de sus permisivas transgresiones a dicho código de producción, como vehículo modernista, resulta no ser el más notable para la teoría pues sus aportaciones técnicas y de contenido no son los ejemplos más notables en el ejercicio de alejamiento de los axiomas debatidos gracias a su estructura pseudo-narrativa, un recurso cercano del cine clásico. De manera contraria, los trabajos de Anger, Jacobs, Brakhage y Warhol, resultan estar en el centro del huracán. Y es la verdad. Sitney le da un espacio en un capitulo que tituló "Recovered Innocense" y James en un aparte general sobre el Underground en su capítulo "Underground Film: Leaping from the Grave-Practice in the Profilmic: Ron Rice et al.".

En el caso de Sitney, la presentación de *Flaming Creatures* se hace desde las premisas expuestas por Smith en algunos de sus escritos en relación con su fascinación por Hollywood, resaltando en su teorización los valores que encontraba en los vehículos de María Montez y Von Sternberg, que, supone, fueron realizadas en esta obra[77]. Su argumento para vincular la obra con la búsqueda frustrada de la realización de la inocencia, el mito de la inocencia recuperada, que es el hilo conductor del capítulo, no es tan claro, pero podría afirmar que consiste en resaltar la nostalgia de Smith por esa estética de Hollywood, y que en su intento por recrearla, buscando su esencia, desfigura totalmente la forma de la fuente.

[77]La cita más común de la postura de Sitney, cuyo libro resulta ser básico para cualquier estudio en cine Underground, es la que precisamente confirma mi afirmación: "Flaming Creatures deliberadamente manifiesta lo que él [Jack Smith] encontraba ya implicado en las películas de María Montez y las de von Sternberg, todo sin la interferencia de un argumento [plot]." (trd. 16). Sitney, P. Adams, Visionary, *op.cit.*, p. 334.

> *Cuando él [Jack Smith] trae al frente lo que ha estado latente en estas películas, textura visual, presencias sexuales andróginas, locaciones exóticas (el estilo árabe de las películas de Montez o la España, China y Marruecos de von Sternberg), y al mismo tiempo descarta lo que mantiene esas películas conectadas (narrativas elaboradas); él transforma totalmente sus recursos y descubre un núcleo mítico del que ha estado encerrado.*[78]

Flaming Creatures, para Sitney, "ocasiona la transformación y 'liberación' de los estereotipos de Hollywood", es decir que es una pieza del Underground que tiene algunos aspectos opuestos al flujo modernista de su contexto. Incluso, se dice que los personajes de su siguiente proyecto fílmico (presentado en sesiones editadas en vivo), *Normal Love*, eran estereotipos muy definidos y herederos de ciertos códigos bastante populares de películas de horror de los años 30, como por ejemplo: un hombre lobo, una araña, un vampiro blanco, una sirena, una mujer cobra y una momia.

En general el tipo de películas relacionadas de manera característica con el Underground resalta la participación de personas convencionales, que viven sus experiencias en lugares convencionales. Los personajes de Smith, en comparación, son totalmente exagerados, incluso aquellos que interpretaba el mismo Smith como performer en películas de otros. Sus vestuarios son disfraces extravagantes. Sus locaciones, al menos en el caso de *Flaming Creatures,* son evidentemente artificiales como en un estudio y las escenas estaban previamente definidas. En conclusión, desde el punto de vista modernista, la obra de Smith busca restarle valor a la narración, casi eliminarla, cuestión que lo

---

[78] *Ibid.*, pp. 334-335. (Trd. 15)

asocia con el Underground, pero en otros aspectos conserva algunos de los modos de producción de Hollywood en el uso de estudios, de estereotipos, de una línea narrativa y de una leve definición de personajes. En esta medida, desde esta perspectiva, *Flaming Creatures* solamente es radical frente a la separación del aspecto narrativo del cine clásico, aunque de manera parcial, pero conserva otros aspectos propios del esquema hegemónico de producción, "todavía"[79].

Adicionalmente a esto, James agregaría que

> *Mientras que un borde del cine Underground solamente de manera indirecta generalizaba las implicaciones sociales de su énfasis en la visión personal, la gran mayoría de las películas del Underground eran esencialmente documentales de dichas subculturas. Obras formal y socialmente tan diversas como Triptych in Four Parts (Larry Jordan, 1958),* Flaming Creatures (Jack Smith, 1963) *, Lurk (Rudy Burckhardt, 1965), S.F. Trips Festival, An Opening (Ben Van Meter, 1966), Inauguration of the Pleasure Dome (Kenneth Anger, 1966), The Chelsea Girls (Andy Warhol, 1 966), Kirsa Nicholina (Gunvor Nelson, 1970), and july '71 in San Francisco, Living at Beach Street, Working at Canyon Cinema, Swimming in the Valley of the Moon (Peter Hutton, 1971); son todas instancias de grupos sociales minoritarios representándose a sí mismos y en*

[79] Algo que vale la pena decir es que si el gesto primero de Smith fue el de extraer "aquello latente" que resalta Sitney, y el de construir a partir de ahí sus contenidos, logrando una obra como *Flaming Creatures*, valdría la pena saber a qué se refería Sitney cuando lo percibió y sintetizó ese término de lo "latente". Sobre esto haré unos comentarios en el siguiente capítulo en donde se habla de auto-erotismo y la construcción de subjetividad.

> *ellas lo ideológico y lo económico, lo fílmico y los cinemático, son mutuamente determinantes. A pesar de ser importante esta* prise-de-la-parole, *la auto-documentación solamente de una manera provisional abarca las innovaciones del cine Underground*[80]

En el desarrollo de la postura histórica de James en este libro, la etapa anterior al Underground, la etapa del *New American Cinema*, que según Sitney (y James) corresponde a la segunda del avant-garde, estaba dominada por algunos postulados sociales y por los modos de vida de los *beatniks* redirigidos como motivos para producir cine y para configurar sus contenidos desde la marginalidad. La estrategia general de esa época consistía en la presentación de situaciones que ocurrían en medio de los modos de vida de la subcultura *beat*. El Underground que sería la siguiente etapa en este desarrollo, la tercera y más importante de la vanguardia newyorkina, estaría un paso más allá de esto y, por lo tanto, la dimensión de auto-documentación de subculturas (minorías generalmente), no resulta para él determinante en el estudio de las rupturas con dicha etapa anterior.

---

[80]James, David E., *op. cit.* p. 119. (Trd. 17). Frente a esto es interesante la postura de Marc Siegel que resalta: "La gente percibía las películas del Underground no solo como sucias sino también como documentos de una subcultura perversa o, repitiendo los jueces belgas [de Knokke-le-Zoute], como una evidencia de que los estadounidenses debían realmente vivir de esa manera. Las afirmaciones acerca de la naturaleza documental de esas películas irritaba a Mekas y a otros críticos que valoraban el cine Underground por sus innovaciones estéticas y no por su rol en documentar subculturas (sexuales) particulares. Incluso al legitimar el cine Underground exclusivamente en términos estéticos, dichos críticos evadían la consideración de como esa innovación estética podría estar integralmente relacionada con la auto-representación." (trd. 18). Siegel, Marc, *op.cit.* p. 92.

En este punto surgió en mí una pregunta con respecto a la asociación de *Flaming Creatures* con ese fenómeno de la "auto-documentación", me pregunté en ese momento: ¿Cuál será ese "grupo social minoritario" que se estaba auto-documentando en *Flaming Creatures* para James? Era irónico, si, sabía la respuesta de James, porque es la misma respuesta de los jueces y del pensamiento que rodeó la película desde que se estrenó, esa comunidad eran los homosexuales, principalmente hombres, y los travestis.

El libro de James realmente es un estudio muy bien construido, muy estructurado incluso en cada una de sus frases, es un estudio realmente completo y muy fiel a el método materialista dialéctico con la que lo construye. Su estudio es una experta exposición de cines alternativos que emergieron en la "década" de "los sesenta" en Nueva York y San Francisco, que recorre una variedad de tipos de cine entre los que se encuentra el Underground. Su precisión en el lenguaje y su agudo análisis, me sorprendió desde el principio, así que cuando llegué a esta parte me hice esa pregunta. También me pregunté: ¿Era posible que James pensara que *Flaming Creatures* es el fruto de la auto-documentación de una minoría? y si esto fuera cierto, ¿cuál sería? ¿la de los violadores? ¿la de los vampiros?

Es curioso, pero esta asociación de las situaciones de *Flaming Creatures* con los homosexuales (generalmente en particular con los hombres-homosexuales) y con los travestis (de nuevo es más común la apelación a hombres-travestis), es fundamental para los analistas desde la Teoría Queer. Lo que resulta notable desde mi perspectiva es que lo que ocurre en la sección de la violación/orgía, parece comenzar como la recreación de una violación de un hombre-travesti (*Francis Francine*) a una mujer (*Delicious*

Dolores), después en compañía de otros hombres más, algunos también travestidos. Esta escena es la más citada y la que vincula la película con el tipo de sexualidad de dichas minorías, en la que existe un reconocimiento de subjetividad incluso por aquellos que escriben desde la perspectiva queer. Los encuentros y el tipo de personajes que se ven en *Flaming Creatures* tienen otras características que trascienden sus modos de vestir, que hace parte de su apariencia, y que no necesariamente implican una conexión con la sexualidad de ninguna minoría a menos de que sea la de las manadas de violadores, o algo similar. Además, la sexualidad de homosexuales y travestis no está reflejada en esa escena, incluso como fantasía no es extensiva como generalidad de un grupo minoritario. Los personajes son criaturas, seres erotizados no necesariamente por su performance sexual, sino por su exquisito delirio.

Esta última particularidad, sin embargo, no es del todo extraña para James, que más adelante hace su nota final sobre la película, en el momento en el que va a abordar el análisis de la obra de Ron Rice partiendo de las aseveraciones de Mekas en relación al Cine Baudelaireano.

> *La más notable [del cine baudelaireano],* Flaming Creatures*, cuya exhibición fue prohibida en el festival de 1963 en Knokke-le-Zoute, proscrita como obscena en las cortes de Nueva York y eventualmente retirada de la exhibición pública por su creador; acentúa la asociación particular entre el Underground y la irregularidad sexual. En ella la acción, los personajes e incluso las distinciones entre sexos, se disuelve tan completamente que la película se acerca a la condición de ser un performance virtuoso de textura casi-abstracta. Pero los procesos del modo pueden*

> *ser aclarados a través de una ruptura menos radical con las normas industriales como puede reconocerse en la obra de Ron Rice, en donde las innovaciones se destacan notablemente en contra de los residuos que aparecen en los procesos de descarte.*[81]

A pesar de las afirmaciones sobre la disolución de diferencias de definición y en relación al tema de la ambivalencia, su descripción resulta bastante general y, por lo tanto, imprecisa, reducida y un poco oscura: "un virtuoso performativo textural y cuasi abstracto" (?). Pero de todas maneras, no resulta afín a la perspectiva histórica modernista que él está presentando, acotando la película como auto-representativa de la minoría gay, que resulta incluso bastante arriesgada y debatible dada la particularidad de las situaciones de la película.

> *El director de la Liga homosexual de Nueva York, en una carta a Jonas Mekas, explica que le parece que* Flaming Creatures *"altamente inquietante y psicológicamente desagradable... ¿Por qué los realizadores del Underground no producen una autentica película acerca de un amorío o algo así entre dos chicos que tenga lugar en un escenario homosexual contemporáneo?*[82]

---

[81] James, David E. *op. cit.*, p. 121. (Trd. 19).

[82] Villiers, Nicholas de, "The vanguard - and the most articulate audience": Queer Camp, Jack Smith and John Waters" en *Forum: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and the Arts* (vol. 4, 2007), Edinburgh, University of Edinburgh, 2007. p. 5. (Trd. 20).

En la teoría queer

Tres artículos resultan principals desde la aproximación de la taoríe queer: "Flaming Closets" (1989) de Michael Moon, "Documentary that Dare/Not Speak Its Name: Jack Smith's Flaming Creatures" (1997) de Marc Siegel y "The Perfect Queer Appositness of Jack Smith" (2001) de Jerry Tartaglia.

El artículo de Moon, el primero, fue escrito en el mismo año que murió Jack Smith, 1989, y es un documento básico para los demás. Jerry Tartaglia, artista y realizador, fue junto con James Hoberman los fundadores de la *Plaster Foundation*, que se creó con el objetivo de buscar fondos o archivos para poder garantizar la preservación de las obras de Smith tras su muerte, su labor duró desde 1989 hasta el 2008, pasando por un juicio casi de 6 años contra la conveniente hermana que quería adueñarse de todo el archivo, momento en el cual la totalidad del archivo fue comprado con ánimos de preservación por la dueña de la galería Glandstone en Nueva York, Barbara Glanstone, donde se encuentran en este momento sus manuscritos, fotografías, películas, etc. Además de ésta altruista tarea, Tartaglia, amigo y colaborador de Smith, restaura él mismo todo el material fílmico que ahora está disponible en algunos archivos así como sus negativos y diapositivas. Siegel, por su parte, escrbió este articulo que es posiblemente el más importante en la actualidad, y además fue uno de los curadores que organizaron el proyecto "LIVE FILM! JACK SMITH! - Five Flaming Days in a Rented World" en Arsenal (Berlin) 2011, centrado en la obra y vida de Smith.

Smith muere por una neumonía vinculada al SIDA, algunos afirman que fue una decisión intencional pues para Smith morir debido al SIDA era una posibilidad muy glamurosa de morir y un

modo de expresar su compromiso con la decadente comunidad gay puertoriqueña de Nueva York[83]. Smith también es reconocido para muchos como uno de los precursores de la estética "camp" y "trash". Smith era homosexual y se afirma que sus romances, de existir, así como los de Warhol y Maciunas, eran tan desconocidos que muchos pensaban que destinaban su libido a sus proyectos artísticos. Smith era devoto de una diva de Hollywood, María Montez, y admirador ferviente de un par de directores, también de Hollywood, Josef Von Sternberg y Erich Von Stroheim. Él estuvo obsesionado con el estereotipo de la estética oriental árabe y china, reinantes en las películas de estas dos fuentes de inspiración. Fue un analista cuidadoso de los modos de las divas, de su presencia, de sus secretos performativos. Era amante de las películas de ciencia ficción y de serie B, así como de los musicales de Busby Berkeley. Pero sobre todo, Smith era un analista cultural bastante crítico e incluso radical, experimentaba con sus modos de ser y de pensar de manera intencional y práctica, un anarquista comprometido. Fue un personaje notorio de la escena del Lower East Side, que en esa época era un centro álgido de creadores y pensadores críticos de distintas profesiones, algunos lo llegan a asociar con la legendaria figura de Alfred Jarry, autor de Ubu Rey, anarquista y padre de la patafísica. Tenía una extraña voz nasal, un conocimiento profundo del auto-erotismo y de la dirección de personas. En el rodaje de *Flaming Creatures*, según dice Richard Preston, sus criaturas le rendían cierta "reverencia".[84]

Hago hincapié en esta rápida descripción de algunos pasajes de la vida y obra de Smith, porque resultan necesarios para

---

[83] Véase *Jack Smith and the Destruction of Atlantis*, Dir. Mary Jordan, 2006; Nueva York, Tongue Press, 2006.

[84] Hoberman, J. *On Jack Smith's*, *op. cit.*, p. 27.

contextualizar algo de las argumentaciones sostenidas por estos autores.

El enfoque desde lo queer resulta notable, no sólo en estos ejemplos que son los más conocidos, sino en gran parte de los estudios que se hacen sobre la obra de Smith desde los años noventa. Incluso, además de las crónicas de Hoberman y Sargeant, no he encontrado otros artículos que no estén construidos desde esta perspectiva que vincula la obra con los lineamientos de interés de la teoría queer en tanto que documentos de la minoría homosexual.

Existen dos dimensiones que resultan patentes en la vinculación de *Flaming Creatures* con el discurso queer: por un lado los personajes, sobre todo los travestis, y el ambiente sexual reinante en la escena de la violación/orgía que, generalmente, se manifiesta en los escritos como una fantasía; por el otro, algunos aspectos propios de la biografía de Smith que lo vinculan fuertemente con el *Camp*, reconocida como un tipo de estética/modo-de-vida propia de homosexuales-hombres, como por ejemplo su veneración de las divas de Hollywood, en particular de María Montez; así mismo como su preferencia homosexual en su vida cotidiana.

La mezcla de estos ingredientes se realiza gracias a un vínculo que establece aparentemente una conexión inmanente de *Flaming Creatures* con lo queer, un artículo que Smith publicaría en *Film Culture* en el invierno de 1962 “The Perfect Filmic appositness of Maria Montez”. En este escrito Smith expone algunas reflexiones sobre el tipo de actuación de Maria Montez, una de las divas de Hollywood más famosas del tecnicolor en los 40, que fundamenta parte de su teoría actoral que va a desenvolver fielmente en cada uno de sus espacios performativos y fílmicos. Sin embargo, esta

conexión tiende a ser manejada de una manera, a mi parecer, conveniente.

No voy a entrar en detalle sobre el texto de Smith, pues volveré sobre él en el siguiente capítulo que está dedicado en gran parte a examinar su teoría actoral y su alcance, pero de manera general puedo decir que su teoría radica en que María Montez no interpreta los personajes, siempre es ella misma, su modo de aparecer en las películas es un acto de exposición performativa placentero y propio, dándole aliento a ciertas personalidades culturales de alto nivel, propio del estilo de diva de la época, como Sherezada o La mujer cobra. Su performance es, para él, libre e impetuoso. Smith hace una serie de comentarios de la relación de este tipo de actuación con los estándares técnicos convencionales y los condena como canon de valoración. Este escrito se publica justo en el momento en el que *Flaming Creatures* ha sido ya grabada y está en proceso de edición, así que es fácil suponer que su teoría estaba activa en el momento de realizar la película, o mejor, de animar a sus criaturas.

A diferencia de Siegel, las perspectivas de Moon y Tartaglia[85] aprovechan esta relación entre el *camp* (propio de los

[85] "¿Para cuantos hombres gay de mi generación, o la anterior, nuestras primeras intimaciones fueron que quizá existía una brecha entre nuestra identidad recibida de género y nuestra identidad subjetiva o 'sentida', que debido a que no nos dábamos cuenta de nuestra atracción erótica hacia otro chico u hombre, fue entusiasmadamente dirigida más al disfrute y a la identificación con los excesos performativos de María Montez que con Jon Hall, Laura Turner más que Burt Lancaster o Jayne Mansfield en lugar de Mickey Hargitay?" (trd. 21). Moon, Michel, *op. cit.*, p. 44 En Tartaglia incluso esta conexión radica en una identificación: "Fue a través de esta identificación con María Montez por medio de un culto de diva camp, que Jack Smith encontró en lugar de su cine." (trd. 22). Tartaglia, Jerry, *op. cit.*, 164.

homosexuales-hombres en sus presentaciones, manifestado en la devoción a María Montez, al orientalismo de sus universos diegéticos, a sus extravagantes atuendos y a sus impetuosas actuaciones) y la teoría actoral de Jack Smith, para trazar una vinculación de *Flaming Creatures* con lo queer desde la especificidad homosexual de lo *camp*.

Esta vinculación, además de ser en buena medida reductiva, parece basarse en una generalización que lee en el performance de las criaturas de *Flaming Creatures*, debido a los fundamentos de la teoría actoral de Smith en el estilo de María Montez, la realización de fantasías homosexuales y camp, así mismo como leen en sus escenografías el exotismo oriental de los paisajes de sus películas, que también considero que es bastante forzado. Las criaturas de Smith no son divas en el sentido admirado por el camp convencional, los escenarios en *Flaming Creatures* son bastante austeros y sin geografía. La actuación de María Montez como recurso no reconstruye a la diva del camp, sino que permite la manifestación erótica de las criaturas de las personas que hacen parte del reparto. Desde mi perspectiva, esta asociación mezcla algunos de los gustos de Smith con lo que materialmente hace parte de la obra, con lo que está en la película, con aquello que Smith reunió después de tomar esa esencia "latente" de sus películas favoritas de Hollywood como afirmaba Sitney[86].

Algo notable de estas posiciones es que cada uno de los autores, a pesar de tener objetivos y estrategias diferentes, le otorga a *Flaming Creatures* capacidades de liberación social provistas por

---

[86]En el caso de Siegel esta vinculación no aparece, a pesar claro de reconocer la importancia de la teoría que Smith abstrae de las actuaciones de María Montez en relación al grueso su obra.

invitaciones a transgredir las limitaciones morales propias del hetero-centrismo convencional, la fractura del *closet*, su apertura.

Para el primero, Moon, *Flaming Creatures* es presentada como un vehículo, casi arquetípico, de presentación de eventos capaces de mover al público hacia una liberación gay:

> *Flaming Creatures no solo ejemplifica un notable rango de experiencia y sofisticación acerca de los modos en los que la gente habita el género y la sexualidad, también manifiesta una perspicaz e inteligente conciencia y compromiso político. El creador de Flaming Creatures sabia como hacer un producto cultural "garantizado" para explotar closets, él sabía dónde y cómo detonarlo. Él estaba al tanto de que incendiar los closets de la gente no es solamente un acto de liberación, inevitablemente algunas personas se quemarían, incluyendo posiblemente a los que inician ese fuego. Incendiar los closets de la manera en que escritores y cineastas, incluyendo a Smith, a lo largo de la década de los sesenta fue lo que permitió la rebelión de Stonewall.*[87]

La figura central de Moon es la "Scheherezade Party" que es el nombre que le da a eventos de resistencia, generalmente iniciáticos, propios de los homosexuales-hombres, en tanto que actos de desinhibición moral y encarnación figurada y concreta de su sensibilidad homosexual. *Flaming Creatures* es para él un vehículo capaz de transmitir a través de ciertas "consistencias" un impulso para salir del *closet*[88]. Así la encarnación de la diva por el

---

[87] Moon, Michael, *op. cit.*, pp. 34-35. (Trd.23)

[88] "Quiero cerrar la discusión sobre los performances de Smith, en los que la pureza tiene de hecho muy poco que ver, con la insistencia en la claridad 'mohosa' y 'pantanosa' (para usar sus términos) con la que su obra representa mordazmente el

travesti, como aquel que surge del ataúd, el vampiro, resultan códigos comunes a la sensibilidad de hombres-homosexuales que se ven activados por los performances de las criaturas.

Tartaglia argumenta, de manera similar, que el valor transgresor de la obra de Smith radica en el bloqueo de la violencia moral heterocentrista sobre el sujeto queer, aquí localizado en el hombre-homosexual, que consiste en enclaustrarlo en el *closet*. Su figura es la mariposa que sale transformada de la crisálida:

> *El cine de Jack Smith era transgresivo, pero también era un cine de transformación. La transgresión puede ser transformativa porque puede impulsar al rebelde fuera del mundo de lo Normal en el mundo de lo Queer. Romper las reglas es anunciar que uno es un inadaptado auto-declarado y ocupar esa posición es desatar en uno mismo los miedos proyectados de todos los 'normales', actuando a través de lo ridículo, del ataque, de la separación y de la alienación. El propósito de esta violencia psicológica es disuadir y distraer al transgresor, empujándolo en la zona de seguridad de la similitud predecible: normalidad. Para una persona de sexualidad diferente, para el Queer, esa 'zona de seguridad' es el closet.*[89]

En particular, en cada uno de estos dos casos el proceso de animación de estas dinámicas liberadoras está dado por la realización representativa de actos liberadores o de personajes

---

tipo de procesos inconscientes que, en las últimas dos décadas, han provocado innumerables erupciones de rebeliones queer, de pequeña y gran escala, frente a las instituciones del closet." (Trd. 24). *Ibid.* p. 54.

[89] Tartaglia, Jerry, *op. cit.*, p. 167. (Trd. 25).

vinculables con las fantasías homo-eróticas. Moon resaltará en particular que

> *Subestimar o descartar el atractivo erótico real de las 'comedias' de Smith ha sido, para muchos espectadores gay, ignorar la fuente primaria de su poder. Sus películas son incentivos para su audiencia, no sólo en el hecho de encarnar roles de género a la ligera, sino también de empujar fuertemente en contra de las restricciones predominantes sobre la sexualidad*.[90]

La perspectiva de Siegel es un poco más amplia gracias a que reconoce que las criaturas de Smith proponen en la experiencia del espectador una trasgresión epistemológica, no solamente restringiéndose a reconocer la subversión de los principios de acción de la subjetividad heterosexual, aunque de igual manera que Tartaglia y Moon, restringe su potencia a la representación de fantasías propias de homosexuales y travestis hombres. En los tres casos también es común el reconocimiento de lo queer desde la subversión o descentramiento de la construcción de subjetividades desde lo sexual[91].

---

[90] Moon, Michael, *op. cit.*, p. 41-42. (Trd. 26).

[91] Aquí me parece importante resaltar que existe una diferencia entre el erotismo y la sexualidad, aunque los espacios de cada experiencia estén fuertemente vinculados con la construcción de subjetividades. El queer, tal cual es presentado en estos estudios, centra sus análisis desde la construcción y realización de subjetividades desde lo sexual, a pesar de que como Siegel reconocen el impacto epistemológico que es generado en las dimensiones mismas del erotismo, pero sobre esto se entrará en detalle en el próximo capítulo, en particular alrededor de la presentación del performance de las criaturas como un florecimiento propio del auto-erotismo, que como bien se expone en *Flaming Creatures* puede manifestarse sin la experiencia sexual. En *Flaming Creatures* sus criaturas no están excitadas

> *A pesar de que es útil contextualizar el ataque a* Flaming Creatures *dentro de una ofensiva más amplia contra la expresión contracultural, el reconocimiento de un periodo de pánico moral no debería conducirnos a pasar por alto el pánico específico causado por la película de Smith, un pánico acerca de la variedad sexual.*[92]

Este pánico estará fuertemente vinculado en su análisis con la experiencia del enfrentamiento aporético con la *irregularidad extrema*, el monstruo, con su fatalismo epistemológico, pues "Lo que hace a las criaturas de Smith tan amenazantes es que no se ofrecen al conocimiento"[93]. En *Flaming Creatures* el ímpetu y la decisión de los movimientos y los gestos de las criaturas no tienen un hilo conductor, no existe una guía para el espectador, sus caracteres no son presentados, el espectador es simplemente arrojado a la contemplación de lo que ocurre en medio de esas criaturas que carecen totalmente de una referente aceptado en el esquema de "realidad" con la cual vincularlas.

> *Desinteresado en contener sus criaturas dentro de una narrativa, dentro de un nombre, Smith en lugar de eso los libera en una excursión en la belleza. Sin un guía o una 'voz de Dios', los policías y los críticos fueron dejados a su propia suerte.*[94]

Esta exclusión de los parámetros del saber están sostenidos precisamente en lo que Siegel denominará como "el erotismo de la

---

sexualmente, los penes se presentan flácidos y lo senos no son fetiches lúbricos, sino en su pura materialidad (al igual que los penes).

[92] Siegel, Marc, *op. cit.*, p. 95. (Trd. 27).

[93] *Ibid.*, p. 98 (Trd. 28).

[94] Siegel, Marc, *op.cit.*, p. 98. (Trd. 29).

interpretación de roles", que es precisamente el punto de ampliación de su presentación en relación con los otros críticos, pues este erotismo, además de ser accionado por las criaturas, proviene de motivaciones desconocidas en el personaje que son subsumidas por la interpretación del actor, su encarnación de la criatura, y su propia experiencia frente a la cámara[95].

> *El fracaso de su estética, la ruptura de una representación unificada de la vida erótica, expresaba entonces un rechazo extravagante a ser contenido dentro de las categorías fijas del conocimiento. La estrategia de ruptura de Smith con las normas sexuales y de género fue en ultimas un intento de expresar las posibilidades de un erotismo que está siempre más allá del alcance de la representación. Lo que intentaba documentar no podía ser nombrado*.[96]

A pesar de estas afirmaciones tan potentes, el esquema argumental de Siegel se repliega al trazar la naturaleza de esas criaturas y su vinculación con la apertura erótica. Él decide plantear un retorno al materialismo cultural y presentar dichas encarnaciones como expresiones de "realidades sociales". Así la atmosfera fantástica que resalta del ambiente de la película y de sus criaturas, queda reducido al fenómeno de la auto-representación como estrategia de

---

[95]"(*Ante el espejo* es un lugar) es un lugar donde es posible hacer payasadas, posar, actuar fantasías y no ser visto mientras uno da. (Los sets de las películas son refugios, lugares exclusivos donde nadie que no pertenece puede ir)." (trd. 31). Smith, Jack, "The perfect filmic appositeness of Maria Montez" en *Wait for me at the bottom of the pool: The writings of Jack Smith*, Nueva York – Londres, High Risk Books, 1997.p. 30. La cámara, del set de filmación, opera en el pensamiento de Smith como el espejo en la intimidad frente al que las potencias de la criatura interna se manifiestan y, en el caso de la cámara, quedan registradas.
[96] Siegel, Marc, *op. cit.*, p. 104. (Trd. 30).

documentación de los ánimos descentralizantes de un grupo y su historia, similar al punto de vista de James citado anteriormente.

> *Nuestra búsqueda, así como la suya [la de Smith], no es solamente documentar que nosotros realmente vivimos y vivíamos de esa manera, sino también proliferar los éxitos queer frente a la normalización de la vida erótica*.[97]

En relación a esto, se vuelve muy relevante presentar una objeción que yo siento como espectador de la película frente a la posición de estos autores, así mismo como de algunos detractores de la película en diversos ambientes como la crítica o el sistema judicial: Todos ellos argumentan que *Flaming Creatures* presenta actos sexuales homosexuales y para mí no es del todo claro en qué sostienen sus argumentos, o más radicalmente, ¿cómo en espacios de un sadismo tan evidente frente a la mujer, se pueden encontrar vínculos con las fantasías travestis y homosexuales-hombres así mismo como la auto-representación de estos grupos? Además es notable que en ninguno de los análisis que he revisado existen referencias al performance de Sheila Bick (*Delicious Dolores*) que es la estrella de la primera parte, la mujer violada, ni sobre las transformaciones corporales del personaje de Francis Francine que es interpretado después de su resurrección vampírica por diferentes personas, entre ellas Sheila, su víctima. Al parecer, a pesar de reclamar y hacer patente la hegemonía de las políticas heterocentristas, estos autores no muestran interés en otras modalidades de lo queer más allá que aquellas en donde participan los hombres, que sigue diseminando un esquema de dominio cultural provisto por la mirada del hombre, excluyendo a la mujer, que solamente es citada en su calidad de diva.

---

[97] Siegel, Marc, *op. cit.*, p. 105. (Trd. 32).

> Storm de Hirsch*: En* Flaming Creatures *hay este ángulo de la homosexualidad masculina. Pero Jack Smith cubre mucho más terreno.*[98]

Abriendo el horizonte, la magia.

Smith a quien los teóricos del queer quieren capturar de una manera casi inmediata con la comunidad gay, hace un comentario que expresa su distancia a pesar de su preferencia homosexual y que, desde mi punto de vista, reposiciona la discusión sobre su obra de una manera más completa y menos institucional:

> *Montez-landia (creada sobre la creencia en una sola mujer – no de una actriz') se manifestó en la tierra, cambió el mundo. De 15 a 20 películas se hicieron a partir de ella, OK, vehículos (la idea de vehículos no debería ser condenada porque haya sido abusada), vehículos que fueron el medio para que su creencia fuera necesaria, una jueza, una necesidad sentida, real, como una envestidura, así como* [se generó] *muchísimo trabajo para extras. Cómica para gente seria, amada por los puertorriqueños, magia para mí, belleza para muchos, camp para los homos, Salvaje inconsciente americano para los europeos, etc.*[99]

Magia, para Smith lo que estaba en el corazón de *Montezlandia*, el universo diegético habitado e insuflado por María Montez, era la magia. En esta cita resalta algo que no resulta estar dentro de los intereses de la perspectiva queer que consiste en una contemplación más amplia en relación a la diferencia de

---

[98] Mekas, Jonas. *op.cit.*, p. 140

[99] Smith, Jack, *The perfect filmic*, *op. cit.,* pp. 27-28. (Trd. 33).

subjetividades posible, más allá de aquellas provistas por la sexualidad. Smith incluye a los puertorriqueños (compatriotas de Montez, así como muchos de sus amigos), a las personas serias, a los “homos” y a los europeos, cada uno con sus diferentes perspectivas, con sus diferentes escalas de valoración.

Flaming Creatures es una obra muy rica, constituida por una gran variedad de dimensiones dislocantes debidas al impacto que tienen en nuestros modos de percibir. Entre los recursos utilizados están aquellos que subvierten los códigos de producción convencionales propios del cine clásico (el esquema de posiblidad poiética), que exigen sacrificios y disposiciones dinámicas al intentar lograr la integración de los contenidos en tanto que experiencia para el espectador. Por otro lado, están aquellos que subvierten los esquemas convencionales sobre la posibilidad erótica (más que sexual desde mi punto de vista), que pueden llegar a confrontar las posibilidades de liberación en el espectador, que los teóricos del queer, debido a su especificidad, vieron realizable en la salida del closet. Pero, además de estas dimensiones, existen otras relacionadas con la experiencia visual que es muy rica en la película y sobre la que ninguno de los autores que he leído hasta el momento hace un verdadero hincapié, a pesar de ser uno de los componentes cruciales de las distintas escenas en las que se desarrolla esta obra.

Resulta patente que las hipótesis del impacto político de esta obra se encuentre reducido a dos ángulos, por un lado la de un pensamiento anti-axiomático modernista (propio de los estudios sobre el Underground) y el posmoderno (propio de los estudios de género y queer), siendo una obra que tiene capacidades de impacto tan diversas y potentes en casi todo el público que dice haberla visto.

Posiblemente sea magia lo que Smith quería lograr haciendo sus películas, ¿por qué no, si lo mismo afirman de Grotowski, Jodorowski, Waters, Nitsch y otros directores de personas? Puede ser, nunca se sabrá, ¿cómo saberlo? Pero lo que si resulta al alcance es basarse en el estudio cuidadoso de cada una de estas dimensiones para sacar a *Flaming Creatures* del dominio de las restringidas instituciones que se la han apropiado y poder ver en ella su brillo en tanto que particularidad inagrupable, por encima de las perspectivas de disciplinas o empresas teóricas unificadoras y sus ejes de reflexión.

Los capítulos que vienen estarán dedicados a abordar algunas de estas dimensiones, además de resaltar ciertos debates teóricos que resultan afines o comprometidos con las decisiones de Smith y su reparto. *Flaming Creatures* no es una obra que se pueda asociar fácilmente de manera convincente a la homogeneidad categórica, es un vehículo para examinar con mucho detalle. Es una obra materializada por alguien que forzaba su acto de pensar para obtener pensamientos que no hubieran sido pensados con anterioridad y nuevos lenguajes para poder comunicarlos.

¡Olvide el lenguaje! Es pensamiento. Si usted puede pensar en un pensamiento en el lenguaje más patético…mire lo que yo tengo que hacer para pensar en pensamientos. Tengo que olvidar el lenguaje. Todo lo que puedo hacer sin ninguna educación, nada, sin consejos, sin sentido común en mi vida, una madre loca, eso es, sin antecedentes, nada, nada, y tengo que hacer arte, pero yo sé que bajo estas condiciones la única cosa que yo tengo que encontrar es poder pensar un pensamiento que no haya sido nunca pensado antes, entonces puede ser en un lenguaje nunca antes leído. Si usted puede pensar en algo, el lenguaje se ajustara

de la manera más fantástica, pero es el pensamiento lo que lo hará. El lenguaje es pura mierda, digo, está ahí solamente para soportar un pensamiento. Mire por ejemplo a Susan Sontag, ella es un fenómeno que nunca volverá a ocurrir sino hasta dentro de cien años. Nadie como ella. Ella dice cosas sobre las que nunca has pensado. Y su lenguaje es automáticamente único. Cualquier pensamiento nuevo que usted pueda pensar que el mundo necesite estará automáticamente cubierto por el lenguaje imaginable más radiante.[100]

[100] Smith, Jack, "Uncle Fishook and the Sacred Baby Poo Poo of Art." en *Wait for me at the bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*. Londres y Nueva York: ICA/P.S.1. y High Risk Books, 1997. p. 114. (Trd. 34).

1. At once primitive and sophisticated, hilarious and poignant, spontaneous and studied, frenzied and languid, crude and delicate, avant and nostalgic, gritty and fanciful, fresh and faded, innocent and jaded, high and low, raw and cooked, underground and camp, black and white and white-on-white, composed and decomposed, richly perverse and gloriously impoverished, 'Flaming Creatures was something new under the sun.
2. Watching the works of Jack Smth isn´t supposed to be a normal experience.
3. A creative event does not grasp, it does not take possession, it is an excursion.
4. Obscene, indecent, immoral, inhuman, sacrilegious, or is of such a character that its exhibition would tend to corrupt morals or incite to crime.
5. A drafty rainy place with grim grey skies that plunge into an even greyer North Sea.
6. During its final deliberation, the selection jury decided to state explicitly that the majority of its members recognized the aesthetical and experimental qualities of the film FLAMING CREATURES by Jack Smith (USA, 1963) but had to ascertain unanimously that the showing of it was impossible in regards to Belgian laws.
7. To point out original American contributions to the cinema, Film Culture is awarding its fifth Independent Film Award to: Jack Smith for his film Flaming Creatures.

   In Flaming Creatures, Smith has graced the anarchic liberation of new American cinema with graphic and rhythmic power worthy of the best of formal cinema. He has attained for the first time in motion pictures a high level of art that is absolutely lacking in decorum; and a treatment of sex that makes us aware of the restraint of all previous film-makers.

   He has shown more clearly than anyone before how the poet's license includes all things, not only of spirit, but also of flesh; not only of dreams and of symbol, but also of solid reality. In no other art but the movies could this have so fully been done; and their capacity was realized by Smith.

He has borne us a terrible beauty in Flaming Creatures, at a time when terror and beauty are growing more and more apart, indeed are more and more denied. He has shocked us with the sting of mortal beauty. He has struck us with not the mere pity or curiosity of the perverse, but the glory, the pageantry of Transylvania and the magic of Fairyland. He has lit up a part of life, although it is a part which most men scorn.

No higher single praise can be given an artist than this, that he has expressed a fresh vision of life. We cannot wish more for Jack Smith than this: that he continues to expand that vision, and make it visible to us in flickering light and shadow, and in flame.

8. Others fit the mold equally well-Barbara Rubin's *Christmas On Earth*, for example, or, on the West Coast, *Fireworks* and later films by Kenneth Anger. But the four Mekas mentioned have survived as classic instances in which the forbidden behavior in the pro-filmic found an appropriate correlative in parallel formal infractions of orthodox film grammar.
9. Garbage…indecent, lewd, and obscene film.
10. In this tradition are to be found Buñuel's *Le Chien Andalou* and *L' Age d'Or*, parts of Eisenstein's first film, *Strike*, Tod Browning's *Freaks*, Jean Rouch's *Les Maitres-Fous*, Franju's *Le Sang des Bêtes*, Lenica's *Labyrinth*, the films of Kenneth Anger (*Fireworks, Scorpio Rising*) , and Noël Burch's *Noviciat.*
11. Ironically, Susan Sontag became in a sense more "famous" for Flaming Creatures, about which she wrote a laudatory and defensive review in the Nation in 1964, than did its maker, Jack Smith. For every person who actually saw Smith's film, perhaps a hundred know it only from Sontag's description of it.
12. Shirley Clarke, a director and film professor at Columbia University; Louis Allen, a producer; Willard Van Dyke, a producer and film festival judge; Herman Weisberg, a film professor at the City College of New York; Susan Sontag, a journalist; Allan Ginsberg, a poet; Joseph Kaster, a classics professor at the New School for Social Research; Robert Trumbull, an employee of the Film-Makers' Cooperative; Charles Levine, an audience member; Dr. Edward Hornick, a psychiatrist, and Dr. John Thompson, a psychiatrist and associate professor at the Albert Einstein School of Medicine, Yeshiva University.

13. In the midst of his defense, when it was clear that the court's ruling were frustrating his case, Berman asked the judges to disqualify themselves and declare a mistrial. Their refusal to accept testimony on artistic merit, community standards, or comparable films, he argued, indicated that the judges had already made up their own minds based on their viewing of the film and that the defense was thereby turned into an empty form. The judges, Vincent R Impelliteri, Thomas E. Rohan, and Michael A. Castidi, refused.
14. The quality of the film stock, combined with the various materials and gauzes through which the film is occasionally shot, give Flaming Creatures a hypnagogic, dreamlike quality, with the images transforming and fading into shades of gray and periodically burning into overexposure.
15. When he brings to the fore what has been latent in those films—visual texture, androgynous sexual presence, exotic locations (the Araby of Montez's films or the Spain, China, and Morocco of von Sternberg's)—and at the same time completely discards what held these films together (elaborate narratives), he utterly transforms his sources and uncovers a mythic center from which they had been closed off.
16. Flaming Creatures deliberately manifests what he finds implicated in Maria Montez's and von Sternberg's films, and without the interference of a plot.
17. While one edge of the underground cinema only indirectly generalized the social implications of its emphasis on personal vision, by far the majority of underground films were essentially documentaries of these subcultures. Works as formally and socially diverse as Triptych in Four Parts (Larry Jordan, 1958), Flaming Creatures (Jack Smith, 1963), Lurk (Rudy Burckhardt, 1965), S.F. Trips Festival, An Opening (Ben Van Meter, 1966), Inauguration of the Pleasure Dome (Kenneth Anger, 1966), The Chelsea Girls (Andy Warhol, 1966), Kirsa Nicholina (Gunvor Nelson, 1970), and july '71 in San Francisco, Living at Beach Street, Working at Canyon Cinema, Swimming in the Valley of the Moon (Peter Hutton, 1971) are all instances of minority social groups representing themselves, and in them the ideological and the economic, the filmic and the cinematic, are mutually determining.

Important though this *prise-de-la-parole* was, self-documentation only provisionally encompasses the innovations of underground film.

18. People perceived underground films not only as dirty, but also as documents of a perverse subculture, or, echoing the Belgian jurists [from Knokke-le-Zoute], as evidence that Americans must really live like that. Assertions about the documentary nature of the films irritated Mekas and other critics who valued underground film for its aesthetic innovation, not for its role in documenting particular (sexual) subcultures. Yet by legitimating underground films solely on aesthetic terms, these critics avoided a consideration of how aesthetic innovation can be integrally related to self-representation.
19. The most notorious [of the Baudelairean Cinema], Flaming Creatures, which was refused exhibition in the 1963 Knokke-Le Zoute festival, proscribed as obscene in the New York courts, and eventually withdrawn from public exhibition by its maker, clinched the popular association between the underground and sexual irregularity; in it action and character and even distinctions between the sexes dissolve so completely that the film approaches the condition of a quasi-abstract textural virtuoso performance. But the processes of the mode can be clarified in the less complete disengagement from industrial norms seen in the work of Ron Rice; here the innovations stand out in relief against the remnants of what they are in the process of discarding.
20. The director of the Homosexual League of New York, in a letter to Jonas Mekas, explained that he found Flaming Creatures “long, disturbing, and psychologically unpleasant ... Why don’t filmmakers produce an authentic film about a love affair or something between two boys which takes place in a contemporary homosexual setting?”.
21. For how many gay men of my own and the previous generation were our earliest intimations that there might be a gap between our received gender identity and our subjective or "felt" one the consequence not of noticing our own erotic attraction to another boy or man but of enthusiastically enjoying and identifying with the performative excesses of Maria Montez rather than Jon Hall,

or Lana Turner rather than Burt Lancaster, or Jayne Mansfield rather than Mickey Hargitay?

22. It was through this identification with Maria Montez in a campy Diva worship that Jack found the locus of his cinema.
23. Flaming Creatures not only exemplifies a remarkable range of experience and sophistication about the ways people inhabit gender and sexuality, it also manifests an acutely intelligent political awareness and engagement. The maker of Flaming Creatures knew how to make a cultural product "guaranteed" to explode closets, he knew where and how to detonate it, and he was aware that setting people's closets on fire is not simply a liberatory act: inevitably, some people would get burned, including, quite possibly, the incendiaries them-selves. Setting closets on fire in the way that a number of writers and filmmakers including Smith did throughout the decade leading up to the Stonewall rebellion.
24. I want to close this discussion of Smith's performances, with which purity has indeed had little to do, but rather with an insistence on the paradoxically "moldy," "swampy" (to use his terms) clarity with which his work pungently represents the kind of unconscious processes that have, over the past couple of decades, fueled innumerable small- and large-scale eruptions of queer rebellion against the institutions of the closet.
25. Jack Smith's cinema was transgressive, but it was also a cinema of transformation. Transgression can be transformative because it can propel the rebel out of the realm of the Normal and into the realm of the Queer. To break the rules is to announce that one is a self-declared misfit, and to occupy that position is to unleash upon oneself the projected fears of all of the "Normals", acted out through ridicule, attack, separation, and alienation. The purpose of all this psychological violence is to dissuade and distract the transgressor, pushing him/her back into the safety zone of predictable similitude: normalcy. And for the sexually different person, for the Queer, that "safety zone" is the closet.
26. To underestimate or dismiss the real erotic appeal Smith's "comedies" have had for many gay viewers is to ignore the primary source of their power: his films are incitement to his

audience not only to play fast and loose with gender roles but also to push harder against prevailing constraints on sexuality.

27. While it is useful to contextualize the attack on Flaming Creatures within a larger offensive against countercultural expression, this acknowledgment of a period of moral panic should not cause us to overlook the specific panic caused by Smith's film, namely, a panic about sexual variety.
28. What finally makes Smith's creatures so threatening is that they are not offered up to knowledge.
29. Uninterested in containing his creatures within a narrative, within a name, Smith instead releases them into an excursion of beauty. Without a tour guide, or a "voice of God," cops and critics were left to fend for themselves.
30. The failure of his aesthetic, the breakdown of a unified representation of erotic life, therefore expressed a flamboyant refusal to be contained within fixed categories of knowledge. Smith's strategic disruption of gender and sexual norms was ultimately an attempt at expressing the possibilities of an eroticism that is always beyond the reach of representation. What he intended to document could not be named.
31. (Before a mirror is a place) is a place where it is possible to clown, to pose, to act out fantasies, to not be seen while one gives. (Movie sets are sheltered, exclusive places where nobody who doesn't belong can go).
32. For our quest, like his, is not solely to document that we really do and did live like that, but also to proliferate queer challenges to the normalization of erotic life.
33. Montez-land (created of one woman's belief - not an actress') was made manifest on this earth, changed the world - 15 to 20 flix they made around her - OK - vehicles (the idea of vehicles shouldn't be condemned because it has been abused), vehicles that were medium for her belief therefore necessary, a justice, a need felt - Real - as investment, as lots of work for extras: hilarious to serious persons, beloved to Puerto-Ricans, magic for me, beauty for many, a camp to homos, Fauve American unconsciousness to Europeans, etc.
34. Forget [language]. It's thinking. If you can think of a thought in a most pathetic Language...Look what I have to do in order to think

of thoughts. I have to forget language. All I can do with no education, nothing, no advice, no common sense in my life, an insane mother I mean, no background, nothing, nothing, and I have to make art, but I know that under these conditions the one thing I had to find out was if I could think of a thought that has never been thought of before, then it could be in language that was never read before. If you can think of something, the language will fall into place in the most fantastic way, but the thought is what's going to do it. The language is shit, I mean it's only there to support a thought. Look at Susan Sontag, that's a phenomenon that will never occur, only in every hundred years. Anybody like that. She says things that you would never have thought of. And the language is automatically unique. Whatever new thoughts you can think of that the world needs will be automatically clothed in the most radiant language imaginable

-3-

Profanaciones Procaces

"Si hay aún algo infernal y verdaderamente maldito en nuestro tiempo es esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas, en vez de ser como hombres condenados al suplicio del fuego, que hacen señas sobre sus hogueras."

ANTONIN ARTAUD[101]

"La Milagrosa era rabiosa y flameante. Esos son los estándares del arte."

JACK SMITH[102]

"El arte real tiene la potencia de ponernos nerviosos."

SUSAN SONTAG[103]

Today...Ali Baba...comes today[104].

El cazador, Narciso, capturado en una profunda *mise-en-abime* frente a su hermoso reflejo en el agua, es siempre figurado en lo horizontal, con las plantas de sus pies sin tocar el suelo. Su mirada esta capturada por su propio gesto de entrega en los ojos de ese su reflejo. Si en el momento inicial de su auto-captura, el portal de su

---

[101] Artaud, Antonin, *El teatro y su doble,* Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 2001. p. 16.

[102] Jack Smith citado en Morris, Gary, *Raging and Flaming: Jack Smith in Retrospect*, Bright Light Film Journal vol. 29 (July 2000). Publicado en internet (http://brightlightsfilm.com/29/jacksmith.php#.UwfY3_I7CSo), consultado el 21 de febrero de 2014).

[103] Sontag, Susan, *Against interpretation and other essays*, New York, Picador, 1990. p. 8.

[104] Frase que abre la película.

fatal perdición, él no fue capaz de diferenciar su reflejo como tal, en algún momento de su larga auto-contemplación, se dio cuenta de que aquel a quien miraba era si mismo reflejado en las aguas de un pozo. Su reflejo, alimentado solo por la luz reflejada por su cuerpo en el agua, se manifestaba ante sus ojos solamente gracias a la notable oscuridad del fondo de ese pozo, su enigmática profundidad. ¿Cómo serían las noches de Narciso en las que su reflejo desaparecía y las bestias voraces rondaban a su alrededor?

Narciso nunca aceptó los flirteos de las mujeres, ni de los hombres, ni de los seres sutiles que se sentían atraídos por su gran belleza. Fue cazador, su vida ocurre en el bosque en medio de lo animal y lo salvaje cercano, una vida sin conciencia de la razón de su gran atractivo. Narciso era orgulloso de su poder de atracción, pero nunca atravesó los terrenos de lo erótico antes de su condena. Némesis, la ruda diosa de la justicia y de la venganza, al enterarse del desdén y del corrosivo rechazo de Narciso hacia sus pretendientes, hace que se enamore de su reflejo, una extraña y especial flecha de Eros.

Al identificar a su enamorado como su reflejo, Narciso reconoce su propio atractivo para sí mismo, frente a sí mismo y en solitario. Su condena es la de la entrega sin mesura a esta fascinación, sin importarle ya volver al dominio de lo humano, ni su propia sobrevivencia, la suya es una entrega extática al reflejo de la encarnación de sus propias fantasías. Narciso muere y en su lugar aparece una flor de centro fulgurante.

(***)

Este primer capítulo del análisis está dedicado a examinar en detalle la dimensión performativa y situacional de la película,

centrando sus fuerzas en proponer una nueva aproximación que amplíe los horizontes críticos ya citados y en poder dar una estructura de impacto cognitivo a las particularidades de los recursos empleados por Smith en relación a esta dimensión. Se revisará la teoría actoral de Smith y su relación con la presentación del cuerpo atravesado por un erotismo extraño.

(***)

El espejo

> *La película para estos románticos (Los hermanos Marx, Von Stroheim, Montez, Judy Canova, Ron Rice, Von Sternberg, etc.) [es] un lugar; no la concepción clásica de una mera cinta de algún material (Frente al espejo es un lugar) es un lugar donde es posible payasear, posar, actuar fantasías y no ser visto mientras uno se da (los estudios de grabación son refugios, lugares exclusivos a donde nadie que no pertenezca, puede ir).*[105]

Frente a nuestro reflejo en el espejo somos otros siendo inevitablemente nosotros mismos. No hay donde esconderse, no hay modo de fingir. Nuestros gestos son pensados, realizados y vistos de inmediato. Nuestras exploraciones son silenciosas, las palabras son instrumentos de contacto, no de construcción de sentido. Las convenciones de lo colectivo dejan de tener influencia, estando solos frente al espejo no hay lugar para máscaras, es un

---

[105] Smith, Jack, "The perfect filmic appositeness of Maria Montez" en *Wait for me at the bottom of the pool: The writings of Jack Smith*, Nueva York – Londres, High Risk Books, 1997. pp. 30-31. (Trd. 1)

portal de evasión hacia lo salvaje de nuestro deseo. Es un espacio psíquico íntimo y potente.

> *Si no puedes moverte de tu silla en el teatro...si no puedes arrancar tus ojos del actor, entonces debe ser una buena actuación... (pausa larga con música de piano).*[106]

Jack Smith, un apasionado del cine, basa su teoría de "actuación"[107] a partir de una experiencia reveladora que tiene en 1951 mientras trabaja como acomodador en el Orpheum Theatre de Chicago, en donde se hizo, en ese momento, una retrospectiva conmemorativa de las películas de María Montez tras su muerte en ese mismo año[108]. Este encuentro, como se sugirió en el capítulo anterior, fue muy importante para su vida y la presencia de María Montez será central en todo su camino. Santa María Montez, La Milagrosa.[109]

---

[106] *Ibid.,* p. 139. (Trd. 2).

[107] Utilizo aquí "actuación" para referir al lector al contexto del artículo y su reflexión sobre el modo de encarnación y entrega que Smith resalta en sus objetivos como director. La palabra "actuación" se presenta entre comillas para resaltar su distanciamiento en relación al dominio hegemónico del tipo de actuación interpretativa en el cine y el teatro clásicos.

[108] Hoberman, J., "Jack Smith: Bagdada and Lobsterrealism" en *Wait for me at the bottom of the pool: The writings of Jack Smith*, Nueva York – Londres, High Risk Books, 1997. p. 16.

[109] "El altar, después de meses de crecimiento, cambio y disminuido en el piso de la sala del departamento de la 14th Street, había sido re-erigido a un lado de la Alberca de Luna. Y René, su sacerdotisa mayor, adoradora y reencarnación, yacía en su disfraz plateado-brillante de sirena enjoyada de peluca rubia; rindiendo culto a la impactante foto a blanco y negro de María Montez alrededor de la cual estaba hecho el altar. Pequeñas velas, una cabeza de muerto, joyas, anillos, collares, flores de plástico, vasos art-nouveau, espejos de mano." (Trd. 3). Dwoskin, Stephen, *Film is: the international free cinema*, Woodstock, The Overlook Press, 1975. p. 13.

María Montez, la primera reina del Technicolor, fue una diva especial. Su actuación, condenada negativamente por muchos por no satisfacer las exigencias actorales académicas, clásicas, es profundamente admirada por Smith gracias a su impetuosa presencia y al modo en el que encarnaba, fascinada, cada uno de sus excéntricos roles. Montez no era una actriz convencional[110]. Sus interpretaciones más allá de ser meras ejecuciones actorales, son ejercicios de presencia performativa en las que, para Smith[111], se

---

[110] Si bien la ferviente admiración de Smith por Maria Montez es puntual y en este contexto se examinará su caso con detalle, debido a la influencia de sus modos actorales para Smith en su teoría de ercarnación de roles, su caso no es el único que presenta transgresiones frente a los supuestos académicos de actuación. Las primeras décadas del cine industrial de Hollywood presentaban una variedad de posiblidades discursivas y un rango más amplio de relacionarse con los estándares de la moral pública. Debido a que los intereses estaban guiados por el comercio de las producciones, las actitudes de diferentes agentes involucrados (Directores, actores, actrices, productores, etc.) frente a los estándares de producción y los valores morales convencionales, tanto en el diseño de personajes y situaciones así como en la vida cotidiana, presentaban con cierta frecuencia transgresiones en cada uno de estos distintos ámbitos, desde escándalos públicos y crímenes, hasta experimentaciones formales excéntricas, que resaltan la existencia al interior de dicha institución de cierta heterogeneidad y experimentación que tiende a ser olvidada debido a la homogeneidad reinante desde la década de los años 60. Al ser las divas, mujeres atractivas y "liberadas", las protagonistas de peliculas sensasionalistas, controversiales en algunos casos, muchas de ellas acuñaron un pensamiento crítico activo frente a los estándares tanto actorales como sociales. Así como Maria Montez, se puede citar el caso de Dorothy Lamour, Rita Hayworth, Yvonne de Carlo y Maureen O'Hara. Sobre el caso particular de Maria Montez, Yvonne de Carlo y Maureen O'Hara véase Evans, Peter W., "From Maria Montez to Jasmine: Hollywood's Oriental Odalisques" en Santaolalla, Isabel, "New" Exoticisms: Changing Patterns in the Construction of Otherness, Amsterdam, Rodopi BV, 2000. pp. 157 – 166.

[111] "Por un lado, [en] "The Perfect Film Appositeness of Maria Montez", [Smith] degrada la narrativa para insistir en la naturaleza visual esencial de las películas.

hace presente su persona y su disfrute. Su presentación en cada una de sus películas expresa una transparencia que sobrepasa los límites del universo diegético, generando una conexión directa con la audiencia, manifestando la artificialidad misma de la construcción cinematográfica, convirtiendo así la experiencia de sus películas en un encuentro con ella.

> *La verdad es que Montez es siempre ella misma. Los vehículos de Montez son documentales involuntarios de una mujer joven romántica y narcisista con joyas falsas, fantásticas poses chocantes, reinando con todo esto en un mundo demasiado artificial, obviamente hecho para ser creíble. Para Smith, sus interpretaciones de Sherezada, la Mujer Cobra y la Sirena de la Atlántida hiperbolizaban la situación actual de una diosa del glamour de Hollywood. La interpretación transparente de Montez y su inocultable disfrute de ser el centro de atención, eran más auténticos para él que el naturalismo alcanzado por una exitosa actriz falsa* [*phony*].[112]

Partiendo de su admiración, Smith, a su vez hará una contra-critica de la condena que ella recibió por parte de la crítica de su época, argumentando que el énfasis en la capacidad actoral es una limitación frente a la influencia visual que su imagen proyecta en cada una de sus películas. Su afectación está dada por una fascinación del espectador gracias a su ímpetu, a su belleza, a su

---

Por el otro, como su título lo aclara, el escrito está consagrado al misterio de la presencia humana." (trd. 4) Hoberman J., *Jack Smith: Bagdada*, *op. cit.*, p. 16.

112 Hoberman, J., *Vulgar Modernism: Writing on movies and other media*, Philadelphia, Temple University Press, 1991. p. 14. (Trd. 5).

glamour y a la gracia que caracteriza sus gestos y movimientos.[113] Su impacto, la fascinación y el deslumbre de la audiencia por su gran carisma cinemático y por su disfrutada apropiación de roles[114]. Montez se tomaba el atrevimiento de encarnar sus personajes convirtiéndolos en sus propias fantasías, desenvolviéndose en el disfrute del lujo excéntrico de cada uno de ellos, dejando de lado las convenciones actorales y sus regímenes de efectividad[115].

---

[113] "Nuestro gran interés en las películas es en parte el desafío de entrar en el mundo de lo visual. Una personalidad tipo estrella atrae, da forma al ojo. María Montez era notablepor la gracia de sus gestos y de su movimiento. Su gracia era un proceso real de hacer películas. Era una delicia para el ojo, era una cosa genuina acerca de esa persona. La actuación era piojosa, pero si algo genuino queda en la película, por qué quejarse sobre la actuación, que de todas maneras TIENE que ser fingida [*phony*]. Yo PREFERIRÍA una actuación atroz. Actuar para María Montez era un mofa. Sus preocupaciones reales (su convicción de belleza, de su belleza) eran su principal preocupación, su actuación era secundaria. La aplicación de la convicción propia a la actividad de uno mismo, obtiene una excelencia más alta en esa actividad que la obtenida por aquellos que en tal actividad aplican las reglas establecidas por éxitos anteriores de otras personas." (trd. 6). Smith, Jack, *The perfect filmic*, *op. cit.*, p. 34.

[114] "Ella creía y de esa manera hacía creer a aquellos que iban a sus películas. Aquellos que eran capaces de creer, lo hicieron. Aquellos que veían a La Peor Actriz del Mundo, simplemente no lo eran y se perdieron l magia. ¡Qué pena su perdida! [...] Desgraciada actriz, patética como actriz, ¿por qué insistir en querer que ella sea una actriz, por qué limitarla?" (trd. 7). *Ibid.*, p.25.

[115] "Debido a que Maria Montez, que encarna [embodies] todo lo anterior no puede ser negada, no lo fue, debemos añadir la masa de pensamientos que tenemos sobre el cine, para incluir su actuación, ya que la actuación de cualquier persona es solamente el medio de un intercambio conmovedor y no es importante en si mismo más que en el punto en que un estudiante aprende a olvidar las reglas; en el caso de María Montez una gran realización fue alcanzado sin haber ni siquiera conocido las reglas y aquellos que adoran las reglas, sólo podían sentirse ofendidos y expresarlo en la ridiculización." (trd. 9). *Ibid.*, p. 34-35.

> *Pero en mis películas yo sé que prefiero estrellas que no sean actores, a actores "convincentes", sólo una personalidad que se expresa a sí misma, incluso de manera anticuada (los resbalones humanos pueden convencerme, en las películas) y yo estaba muy convencido, en el caso particular de María Montez, de su gran belleza e integridad.*[116]

La preferencia "actoral" de Smith entonces estará enfocada en la exposición de un *algo* de la propia personalidad de los actuantes[117] y el modo de lograrlo será precisamente el de abrir, a través de la película, la intimidad del ejercicio de *darse* en el set de cine que había asociado con la experiencia misma de estar frente al espejo. Ese *algo*, en el caso de *Flaming Creatures*, estará dado por la *encarnación auto-erótica*.

Entre flamas, Las criaturas de Jack Smith.

Flaming Creatures, si, "criaturas flameantes", seres de difícil reconocimiento y diferenciación rebosantes en flamas, evasivos tras un velo fulgurante y distanciador, presencias extáticas en su sensual consumación entregada e íntima. Smith su absoluto

---

[116] *Ibid.*, p. 35. (Trd. 8).

[117] "Smith pedía más por un cine de sustancias axiomáticas, personalidades e iconos, formados alrededor de las presencias sagradas de las estrellas, que por los pretextos narrativos para impulsarlos a ocurrir." (trd. 10). Hoberman, J. y Rosenbaum, Jonathan, *Midnight Movies*, Nueva York, Harper & Row, 1983. pp. 32-33.

creador, insuflador originario de su pneuma y animador de sus fieras flamas[118].

> *Se muestra en una película lo que está totalmente loco, todos los actores dementes e incandescentes, sin control sobre sí mismos, sus almas brillando a través de su piel. Y sus ojos ardiendo con el deseo de dar y* [lograr] *la realización de nuestra impotencia compartida.*[119]

Las criaturas de Smith son el encuentro entre el actuante, que performa las acciones y se entrega en su ejercicio, y el personaje que proviene del "leve" libreto de Smith[120]...de sus particulares

---

[118] "Realmente, el modo de recordar a Frankie Francine, no es pensar en esas historias tristes y largas de su juventud y de las épocas en que tenía su propio pelo café largo y prometidos de matrimonio, sino con sus facciones angulosas y sus ojos oscuros destellando con indignación y furia frente al descuido de Jack de cuidar su ropa. Su maravillosa, trabajada y muy amada ropa. Su traje rosa con flores y adornos. Él lo llea puesto en la punta del pastel de bodas, ahogándose en un mar agitado de brazos ondulados mientras se hunde, en medio de golpes y gemidos, hasta el fondo del pastel. Y lastima 'A ese hijo de puta no le preocupa lo que pasa conmigo'. Voz estridente, saturada y enojada. Filoso como su cara. No como el suave, ensancha músculos de cintura visto años después cuando andaba auto-consciente en el escenario en un vestido de coro rosa. Encantado. Y él está bien, a Jack Smith no le importa. Ni por esto ni por eso. La atención de Jack está en otro lugar. Él está consiguiendo las cámaras quimera, cinta, autos, locaciones, vestuario, gente, viendo sitios y Dios sabe que otros asuntos importantes que atender. Y la película. Haciendo que sus criaturas sean criaturas él sólo todo el tiempo, alimentándolas, dándoles aliento, cuidándolas y haciéndolas crecer." (trd. 11). Dwoskin, Stephen, *op. cit.*, p. 1.

[119] Smith, Jack, "Journal notes on Normal Love" en *Wait for me at the bottom of the pool: The writings of Jack Smith*, Nueva York – Londres, High Risk Books, 1997. p. 45. (Trd. 12).

[120] Las particularidades del libreto se analizan con detalle en el capítulo 5 y allí se presentará esta noción de "leve".

fantasías. Estas criaturas se diferencian radicalmente de los otros dos tipos cercanos de pobladores intermedios contemporáneos que son animados en lo cinemático, por un lado, las *superstars* de Warhol y por otro, los *dreamlanders* de John Waters. La diferencia principal será precisamente que el tránsito de encarnación de la criatura por parte del actuante en las producciones de Smith se realiza a través del *auto-erotismo,* esa extraña flecha de eros lanzada a Narciso.

A finales de los 50 la emergencia del cine *Beat* trae consigo una serie de rupturas frente a los cánones industriales de producción y a su inherente construcción de subjetividad, guiados principalmente por generar una tensa conexión entre arte y vida cotidiana. Así las producciones se realizaban con énfasis en la auto-presentación, es decir, los personajes se presentan como los actores mismos y las situaciones como acontecimientos cotidianos, acercándose de esta manera al registro documental, buscando en particular la ruptura con la barrera entre universo diegético y universo actual[121]. La improvisación fue entonces uno de sus recursos principales, así mismo como la ausencia de libretos o de hilos narrativos.

El cine Underground al ser heredero de esta apertura, se apropiará de estas libertades de diversas maneras, siendo los casos de Smith y Warhol dos vertientes diferentes, si bien sus grupos de actuantes resultan tener varios miembros en común.

---

[121] "El rechazo en el teatro del personaje por preferencia de la auto-presentación del actuante, y la preferencia por el "era algo", y no por el "era sobre algo", fue en sí mismo establecido por el imperativo *beat* de situar el arte en tensión con la vida cotidiana." (trd. 13). James, David E., *Allegories of cinema: American film in the sixties*, Princeton, Princeton University Press, 1989. p. 107.

En el caso del primer Warhol, debido a la naturaleza austera de sus producciones, obedece de una manera más cercana a los lineamientos del cine Beat en tanto que sus *superstars* son invitados a auto-presentarse en muchos de los casos, incluso siendo uno de sus intereses el de alterar, incómodamente, sus modos de estar gracias al uso de la cámara, así mismo como el registro de situaciones y encuentros totalmente improvisados pero controlados como el caso de *Chelsea Girls*. La actuación en las obras de Warhol, a pesar de estar fuertemente vinculadas al sexo en muchos casos, está dominada por la presencia de los actuantes frente a ambientes y situaciones propuestas y es uno de sus intereses el de registrar los esquemas de reacción de dichas personas. Las *superstars* de Warhol son un conjunto de personalidades de la ciudad y su registro manifiesta su exoticidad y la extravagancia, en algunos casos, en sus modos de proyectarse en el ejercicio del artificio fílmico.

Blow Job, publicada un año después que *Flaming Creatures,* puede ser quizá el ejemplo más radical en este aspecto debido a la frialdad austera del registro del actuante y al gran distanciamiento que genera a pesar de la intimidad de la situación. En esta película la cabeza de DeVeren Bookwalter es filmada mientras aparentemente le hacen sexo oral, es una sola larga toma en la que se presentan sus gestos y todas las transiciones de su experiencia durante casi veinte minutos. Bookwalter se fuma una serie de cigarrillos, mira con regularidad seguramente hacia su entrepierna, cabecea por aparente placer hacia atrás, pero también mira repetitivamente, no sólo hacia la cámara, sino hacia posibles personas que están a su alrededor viendo la filmación. Su incomodidad y cohibición se manifiesta en diferentes momentos, así mismo, como un aparente orgasmo.

En el caso de los *dreamlanders* de Waters, heredero directo del cine de los hermanos Kuchar producido en San Francisco (al otro extremo de los Estados Unidos), los parámetros de la interpretación clásica están más presentes, aunque las situaciones del argumento [*plot*] y sus altas exigencias actoral-/performativas son precisamente los recursos que rompen con la barrera entre universos (diegético y actual). Las películas de Waters obedecen a los principios industriales narrativos de producción, la actuación de sus *dreamlanders* se remite directamente a la interpretación clásica, pero debido a que sus personajes y situaciones están creadas con el objetivo intencional de generar repulsión, asco y shock; las barreras de lo diegético se diluyen con facilidad en distintos momentos debido al gran impacto de lo que ocurre. El estilo actoral de Waters y la atmósfera general de sus primeras películas, están dominadas por una agria perspectiva pop, llena de exageraciones dramáticas y de performances excéntricos reales. Sus tres primeras películas (*Multiple Maniacs, Mondo Trasho* y *Pink Flamingos*) en contraste directo con las producciones de Warhol, son evidentemente artificiales en el manejo de los gestos y expresiones, pero será solamente hasta *Pink Flamingos* en donde el carácter performativo se incluirá como parte fundamental para generar el shock y romper la barrera de defensa de la audiencia.

En esta película, cuyo argumento consiste en el enfrentamiento entre Lady Divine y una pareja por demostrar quién es la persona más asquerosa del mundo, tiene una estructura similar a la de *Multiple Maniacs*, su primera película, pero potenciada con la presentación de una serie de performances desagradables a lo largo de la película. Estos performances desagradables logran producir una fuerte impresión afectiva a través de la explícita presentación visual y no a través de la interpretación crítica clásica, que es principalmente un esquema de sugerencias de acción y reacción.

Ejemplos de estos performances tan particulares, son la danza del ano en la fiesta de Lady Divine, el hermafrodita que levanta su falda y muestra su pequeño pene; y la famosa escena de cierre de Lady Divine comiendo la caca recién cagada de un perrito blanco.

Los *dreamlanders* son, en parte, un grupo de personas exóticas y altamente desinhibidas que constituyen una compañía de actores empíricos que buscan seguir las pautas del esquema de actuación clásica. El tipo de interpretación usado por Waters es evidentemente artificial y la comunión entre actor y personaje sólo se manifiesta en los atrevimientos performativos de algunos de sus performances, especialmente en el caso de Lady Divine. A pesar de esta comunión momentánea, al mantener latente esta relación con el esquema de actuación clásica debido a su carácter interpretativo, mantiene una gran distancia en la relación entre actor y personaje.

Actuación y Auto-erotismo

> *Abandonando la competencia técnica en cada aspecto de la producción, desde los rollos de película caducados y los discos rayados, hasta los performances "fallidos" de Flaming Creatures, Smith privilegiaba en su lugar la realización cinemática de sus fantasías eróticas y las de sus amigos. La composición estética no fue el resultado de la perfección, sino la expresión de una búsqueda erótica, o mejor aún, de una búsqueda por la expresión erótica.*[122]

---

[122] Siegel, Marc, "Documentary That Dare/Not Speak Its Name: Jack Smith's Flaming Creatures" en *Between the Sheets, in the Streets: Queer, Lesbian, Gay Documentary*, Holmlund, Chris y Fuchs, Cynthia (ed.), Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1997. p. 102. (Trd. 14).

Esta cita tiene un error. Smith no privilegiaba la realización cinemática eróticas de sus amigos en un primer momento, el "leve" libreto estaba ya prediseñado con mucha exactitud en su diario de 1962-63, las escenas y las transiciones ya estaban constituidas, los vestuarios eran controlados por él, él era el maquillista, incluso fue él mismo quien pintó la única escenografía, una pintura de un jarrón blanco con flores con un fondo de color plano.

Jack Smith es una de las personas más influyentes en una gran parte del arte del siglo XX producido en Nueva York. Su influencia atraviesa incluso diferentes campos del arte. Fue pionero de algunos de estos campos del arte contemporáneo, como se afirma en relación al performance art, al teatro radical y al cine *trash*. También fue de los primeros en integrar la estética camp al campo del arte. Además de esto, era comparado en el performance de su personalidad cotidiana con el mismo Alfred Jarry. Jack Smith era con seguridad una persona muy especial, algunos documentos afirman cosas muy interesantes de su trabajo después de terminar su periodo como realizador de cine, momento en el que se entrega de lleno al teatro; así mismo como se afirma del estado económico altamente inestable y crítico de su vida hasta su muerte en 1989. Obsesivo? Sí, J. Hoberman afirma incluso que sus criaturas le rendían cierta reverencia. Y, además, debe tener un saber adicional, pues *Flaming Creatures* tiene un libreto que necesita de algo para que la gente acepte participar en esa película de manera gratuita. ¿Cómo era la dirección de actores de Jack Smith? ¿Cómo era que inducía[123] a sus actuantes para devenir SUS criaturas?

---

[123] Aquí el uso de drogas no es una razón suficiente. Si, al parecer la gente estaba muy drogada al hacer la película, “high as kites” (Hoberman y Rosenbaum, 1989: p. 50), pero esta es una pregunta acerca de su capacidad de sugestión.

Llega él, el mismo Jack Smith, un día y te propone hacer un personaje en esa película y te lista los personajes, todo en 1963, casi 50 años atrás, ¿aceptarías?. Además quién sabe cuánto libreto les informaría a sus actuantes antes de comenzar, pues según testimonios de algunos de sus actores, varios años después de la filmación, mientras Smith los filmaba les iba dando algunas órdenes que ellos no conocían, como, por ejemplo, algunas partes del encuentro erótico-lésbico después de la escena del terremoto. No hay registro de cómo lo lograba. ¿Cómo registrarlo? Pero de alguna forma tenía que enganchar a sus actuantes y, además de esto, era capaz de motivarlos a hacer lo que él quería, algo realmente excéntrico, que ellos encarnaran con el ímpetu y, me atrevo a afirmar, está presente al ver la película. Algo que entonces, me atrevo a sostener, es el modo en el que él lograba que los actuantes devinieran SUS criaturas, después de aceptar ser parte, consistía en despertar en ellos una iniciativa *auto-erótica,* en donde dicho carácter *auto-erótico* consiste en el dinamismo particular de esa extraña flecha lanzada por Eros a Narciso en relación a lo que le mostraba su reflejo en medio de su propio performance frente a sí mismos, una experiencia de mirarse en el espejo. Solamente que en este caso, y ese es el error de la cita anterior, ese reflejo es una configuración definida por Jack Smith.

> *Esta sesión de 42 minutos discontinuos de* tableaux *"exóticos", servido con un rico guisado de (principalmente) música pop vieja, es un cruce entre Josef von Sternberg en su película casera más estudiadamente artística y delirante, [una película] de una bacanal travesti, excepto que "travesti" no es precisamente la palabra para la pandilla de odaliscas árabes, bailarinas españolas,*

> *vampiras rubias y beatniks voluptuosos (medio desnudos, algunos incluso mujeres).*[124]

El tipo de presentación que vemos los espectadores por parte de los actuantes no busca una transparencia sobre la experiencia cotidiana, como ocurre en Warhol/Beat, ni se acomoda a los requisitos básicos de interpretación clásica, dominante en Waters. La artificialidad de sus gestos, la exageración de sus poses y la ausencia de afectamiento dramático, expresan un gran aislamiento que evidencia un auto-encierro, una *mise-en-abîme* entre actuante y encarnación de fantasía. Una experiencia colectiva, pero constituida de unidades auto-embebidas. Esto se identifica principalmente en la ausencia de un esquema de acción/reacción dramático en algunas escenas colectivas, en las que las acciones de los personajes aparentan una relación de impacto reactivo, pero no existe tal influencia y cada uno ejerce su acción de manera repetida sin ningún interés por generar alteración en los otros, ni de recibir alteraciones de los demás.

Esta *mise-en-abîme* obedece a que el actuante establece, insuflado por Smith, una conexión erótica con una fantasía que no es genital. Narciso no puede ni siquiera tocar a su amante. Pero esto no es una limitación para continuar, incluso le importa más que todo lo demás, más que su propia muerte. Narciso queda extasiado en la contemplación de su encarnación de sus propias fantasías. Ese éxtasis (*ek-stasis*) es el objetivo de Jack Smith, ese *darse* del actuante en una fantasía extravagante y excéntrica, que identificaba con el caso de María Montez. La indiferenciación entre

---

[124] Hoberman, J., *On Jack Smith's Flaming Creatures and other secret-flix of cinemaroc*, Nueva York, Granary/Hips Road, 2001. p. 10. (trd. 15).

actuante y fantasía, la criatura, es realizada como una encarnación *auto-erótica*[125].

> *Bien, todos nosotros somos criaturas. Número uno. Y la parte de una persona que es la misma que la de todo el mundo es su ser* criatura*...Pero esto tiene también extensiones conmovedoras, porque en muchos aspectos todos los humanos tienen la misma imaginación y todo eso, y eso es todo lo que yo quiero decir con el término 'criaturas'.*[126]

La flor de Narciso tiene un fulgor amarillo central. Lo que vemos los espectadores son creaturas flameantes, seres fulgurantes en medio de las llamas. El estado de cada actuante filmado es el estado de criatura, es decir, el encerramiento en una fantasía de manera

---

[125] "De hecho, se podría argumentar que esa falta de diferencia entre persona y personaje está en el corazón tanto de *Flaming Cretaures* como de la película contemporánea de Ron Rice, *Chumlum* (1963). Los actuantes transgresivos y coloridos en ambos casos ocupan un espacio ambiguo entre interpretación de roles y encarnación de sus personalidades contra-culturales, de tal manera que *Flaming Creatures* funciona en un nivel, como Michael O'Pray ha afirmado, como 'un documento de Smith y sus amigos jugando". (trd. 16) Reynolds, Lucy, "Hospitality Underground: Filmic Documents of an Oppositional Practice" en *Transmission: Hospitality,* South Yorkshire, Sheffield Hallam University, 2010. p.1. Aquí la referencia a O'Pray merece una objeción debido a que en el caso de la obra de Smith el 'leve' libreto, y así las imágenes y las secuencias, han sido elaboradas con anticipación, mientras que Rice definía cada escena el mismo día del rodaje. Hay que recordar además, que Chumlum fue filmada en su casa tras las sesiones de grabación de *Normal Love* en 1963, con casi los mismos actores (Smith actúa en *Chumlum*) con prendas del vestuario. Unificar los dos tipos de obra, la de Rice y la de Smith bajo el mismo tipo de juego, me parece arriesgado y fuera de lugar.

[126] Jack Smith citado en Sargeant, Jack, *Naked Lens: Beat cinema*, Berkeley, Soft Skull, 2008. p. 109. (Trd. 17).

auto-erótica, una fusión indiferenciada entre actuante y fantasía encarnada, una entrega profunda y total.

¿Cómo lograba activar este proceso de encarnación? No lo sé. Solamente está el testimonio del caso de Joel Markman, que hizo de *Our Lady of the Docks*, la Marilyn Monroe de P. Adams Sitney, la travesti vampira que revive a Francis Francine tras el terremoto, quien tenía previamente un "insaciable deseo" de hacer de vampiro[127]. Contando, claro, que este es un vampiro establecido bajo los lineamientos de la fantasía propuesta por Smith, *Our Lady of the Docks*.

Las fantasías de estas criaturas, los personajes, son en su mayoría seres exagerados, entre los que se resalta particularmente la presencia de personajes travestidos. Como bien dice Hoberman, no es algo general, pero es lo que más se comenta en la literatura de la película. Esta generalización ha dificultado y parcializado muchas de las discusiones críticas de la película. Además, una de las principales deficiencias de la mayoría de las aproximaciones es que las personajes travestis obedecen todas a diferentes fantasías, así que reunirlos o trazar el análisis solamente bajo el criterio del ser travesti no resulta suficiente, ni adecuado, como ocurre en general por parte de los estudios de la teoría queer, que sólo hacen énfasis en el tipo de subjetividad travesti en tanto que *queer* y no matizan sus modalidades particulares en la película en tanto que personajes de ficción. La mujer violada, *Delicious Dolores*, la fantasía de la criatura de Sheila Bick, también es un personaje muy interesante desde varias perspectivas; así mismo como lo son las diferencias entre *Francis Francine*, la travesti árabe que comienza el ataque a

---

127 Markopoulos, Gregory. "Innocent Revels" en *Film Culture* (33, 1964), Nueva York, 1964. p. 41.

Delicious Dolores, *Our Lady of the Docks*, la travesti vampira de Joel Markman y la *Spanish Dancer* de Mario Montez (en esa época todavía René Rivera)[128].

> *¿No hemos querido todos alguna vez correr por las calles como negros diablos de acero?*[129]

Esta encarnación auto-erótica de la fantasía por parte del actuante, el devenir en criatura, es un proceso de *auto-fabricación extrema*. Es decir, un proceso de definición performativa, gestual y dramática, de un modo de ser exagerado, provisto por una fantasía. Como cualquier definición, este proceso es un artificio de conexión y, así, el actuante, como un fetichista o una drag, materializa el gesto radical de devenir otro dotándolo de aliento, un éxtasis performativo. Al añadirle a este proceso de auto-fabricación extrema el énfasis auto-erótico, se obtiene la clausura pseudo-narcisista de la criatura[130].

---

[128] La aparición de este personaje, su danza de giros en vestido negro, resulta tener un particular impacto en la memoria de los que ven la película. Este personaje proviene de la película *Morocco* (1930) dirigida por Josef von Sternberg y protagonizada por Marlene Dietrich, es una bailarina de cantina que aparece muy poco tiempo, así mismo como una lámpara de techo similar a la utilizada en *Flaming Creatures*, que aparece como decoración en la misma película. Incluso la banda sonora resulta ser la misma.

[129] Mekas, Jonas, *Diario del cine: El nacimiento del nuevo cine americano*, Trad. Verónica Fernández-Muro, Madrid, Fundamentos, 1975. p. 149.

[130] "Cuando hablo de su visión, me refiero principalmente a: una glorificación de aquello que las criaturas más mansas llamarían placeres 'perversos', las alegrías 'violentas', los arrebatos 'oscuros'. Cuando yo hablo de su realización, me refiero al arte por el que dichos placeres y arrebatos fueron proyectados, en cada uno de los sentidos de esa palabra, de una manera tan grande y tan clara que nosotros, que nunca hemos compartido o visto a las cosas en ellas mismas y nunca las podremos ver o compartir en la pantalla, porque ellas fueron tan grandes y claras que aquellos

Este tipo de procesos de auto-fabricación extrema no son comunes en nuestro esquema de vida y, cada vez más, resultan solamente identificables en el caso de los travestis[131]. Este leve rango de identificación con este fenómeno no debe localizar la discusión sobre este tipo de procesos solamente en el contexto del diseño de personalidades *queer,* como se hace comúnmente, ya Hoberman, en su libro *Midnights Movies,* presenta una reseña sobre la intensificación performativa del cine-cultismo [*film cultism*] en la década de los años 70, en donde este tipo de procesos comienzan a emerger adoptando estos procesos de auto-fabricación extrema a partir de la encarnación de los personajes de algunas películas, entre las cuales son notables el caso de *El topo* (1970) de Alejandro Jodorowski y *The Rocky Horrror Picture Show* (1975) de Jim Sharman. En cada uno de estos casos este proceso de auto-fabricación extrema contempla un amplio rango de fantasías que van desde los vaqueros, hasta personajes de ciencia ficción.

Otro ejemplo de apertura frente a este proceso proviene del documental de Jennie Livingston, *Paris is Burning* (1990). En este documental se muestra una serie de dinámicas de producción cultural de ciertas zonas marginales al norte de Manhattan en Nueva York, particularmente en el Harlem de la segunda mitad de los años 80, que era una de las zonas económico-socialmente más oprimidas en dicho momento. Los ambientes, dominados por huérfanos, prostitutas, vendedores de droga y pobreza, se ven

---

que actuaron esos placeres y arrebatos se habrían conocido a sí mismos, mirándose en blanco y negro, completamente transfigurados" (trd 18). Kelman, Ken. "Smyth Myth" en *Film Culture Reader*, Sitney, P. Adams, Nueva York, Cooper Square Press, 2000. p.281.

[131] Vale la pena aclarar que estos procesos son también propios de algunos espacios festivos como el caso de los carnavales, las mascaradas y los rituales de ciertas comunidades (si me puedo atrever).

articulados con el fulgor de la producción de bailes [*balls*] en salones y teatro comunales. En estos bailes, los miembros de la comunidad tenían la posibilidad de concursar modelando su encarnación de alguna fantasía establecida por los planteamientos de los organizadores. Así, se muestran eventos en los que las fantasías provienen de la imagen de la aristocracia, los militares, los ejecutivos e incluso, estudiantes de escuela[132]. La participación de travestis es dominante, como es de esperarse en este tipo de eventos, así como de la zona en donde se hacían estos encuentros. En el caso particular de estos bailes, las fantasías estaban generalmente construidas desde las imágenes de las revistas de moda, de la publicidad de élite y por ciertos imaginarios sociales con algún tipo de poder o inocencia. Toda esta serie de fantasías parecen suplir los deseos de miembros de esa comunidad, que estaban muy lejanos de poder alcanzar los modos económicos para realizar dichos fetiches[133].

---

[132] "Los vestuarios y personajes extravagantes presentados en los bailes [*balls*] son ensayos para una caminata más ruda, en medio de las "calles mezquinas" de Nueva York. Los bailes son oportunidades de usar el teatro para imitar la teatralidad de la vida cotidiana - una vida que incluye chicas del espectáculo, *banjee boys* [hombres latinos o afro-americanos homosexuales vestidos con los códigos heterosexuales convencionales, "not Queens"], y ejecutivos de empresas. Este es el interminable teatro dela vida cotidiana que determina lo real, y esta teatralidad es remojada a través de un parcialidad racial, sexual y de clase" (trd. 19). Phelan, Peggy, *Unmarked: The politics of performance*, Londres y Nueva York, Routledge, 1998. p. 98-99.

[133] En *Unmarked*, Peggy Phelan, afirma que la escogencia de este conjunto de fantasías obedecía al deseo de los miembros de esta comunidad marginal por remover las marcas de identificación que su propia subjetividad o condición socialmente contenía. "Los bailes [*balls*] buscan mostrar que una caminata extravagante en el *Imperial Elks Lodge* es un tiquete para lo que pasa realmente fuera del club. Contraintuitivamente, performar ese real permitía al caminante ser

El esquema de profanación. Lo *Funny* y lo *Phony*.

> *Ellos se hubieran sentado muy felizmente frente a una película pornográfica, que era lo que ellos esperaban ver y lo que el anfitrión les había prometido es noche, pero ellos no pudieron manejar las fantasías de Jack Smith.*[134]

El proceso de auto-fabricación extrema en el caso de las travestis masculinas desde la segunda mitad del siglo XX, se podría enmarcar directamente como propio del fenómeno del (proto-) cine-cultismo, como una manifestación de cierta *ovación a las divas* de Hollywood de los años 30 y 40. Michael Moon en su "Flaming Closets" hace una presentación genealógica de los parámetros que constituyeron la configuración de esta ovación, refiriéndose a la estética generatriz de su motivo como aquella propuesta por los diseños de Leon Bakst, en las primeras décadas del siglo, diseñada para los *Ballets Russes* y la ópera. En particular, Moon se centra en las mega-producciones en las que participaba la diva por excelencia, Ida Rubinstein, y Vaslav Nijinsky. Estos diseños, gracias a las temáticas románticas de los ballets (por ejemplo, *Las mil y una noches* y *Sherezada*), están elaborados con una fuerte influencia del exotismo oriental y del glamour barroco de su época.

Al ser este orientalismo una de las pautas que continuarían latentes en los lineamientos de algunas de las producciones de Hollywood

---

pasado por alto, sin ser vulnerable a la Mirada hostil de la cultura heterosexual. La meta de los bailes es teatralizar el pasaje desde una hiper-visibilidad excesiva que atiende a lo 'otro' en la cultura opulenta blanca, a la 'invisibilidad' concedida a los hombres blancos dentro de la misma cultura." (Trd. 21). Phelan, Peggy, *op.cit.*, p. 112.

[134] Siegel, Marc. *op.cit.*, p. 101. (Trd. 22).

de las décadas posteriores, como el caso de aquellas películas de Universal protagonizadas por María Montez, la configuración de la imagen de la diva estaría constituida por ese mismo aire de exoticidad, de predominio oriental, mezclado con el ímpetu de los personajes encarnados por las actrices, que establecieron la concreción de la imagen de la diva como *femme fatale*.

El culto de las divas (Marlene Dietrich, María Montez, Bette Davis, Judy Garland, Mae West, etc.) por parte de hombres y mujeres, se sostenía sobre una economía fetichista en la que el valor de consumo de su imagen estaba fundamentado en la suposición de una convergencia entre el ser de las actrices y aquel de sus personajes, llegando así a convertir a muchas de estas divas en *sex-symbols*[135]. El uso comercial del culto a las divas fue una dinámica de comercio que fue incluida en Hollywood como parte de los parámetros de producción y promoción en las décadas de los 40 y 50, estableciendo para ciertas actrices un aura de fetichización con ánimos de explotación económica y de enganche para la audiencia. Esta dinámica de producción se expandió en el esquema de producción de Hollywood hasta llegar a la definición misma de las *estrellas de Hollywood* y toda su industria de explotación cultural como se mantiene hasta nuestros días.

La *ovación a las divas* se constituye entonces como la definición de la forma "diva", siguiendo los parámetros propuestos por los

---

[135] "Tener una estrella favorita tiene muchas ramificaciones muy humanas, no propiamente de las estrellas mismas. Las estrellas no son estrellas, son gente y lo de ellas creen está escrito en sus frentes (una propiedad de la cámara). Tener una estrella favorita es considerado ridículo, pero no es nada más que comunicación no verbal, es el cariño de la persona misma que no cree que nada real pueda existir entre la estrella y la persona real. Ser una estrella era una parte importante en el estilo de Montez." (trd. 22). Smith, Jack, *The perfect filmic*, *op.cit.*, p. 29.

performances de dichas actrices dentro de sus respectivos universos diegéticos. Así, la *ovación a las divas* se fundamenta en un contenido formal que conlleva los parámetros de presentación de la diva planteados por el esquema actoral de una época en la que el ímpetu, la sensualidad, la extravagancia y la pose son factores decisivos para moldear la encarnación de personajes exóticos como la Mujer Cobra o Sherezada. Esta forma "diva", debido a que proviene de un universo artificial y controlado por la ficción de los libretos, es decir de un ambiente lejano y construido, es pura apariencia y en eso radica su gran impacto para la audiencia, en su naturaleza como fantasía femenina de liberación.

> *Ocasionalmente, las películas y las personalidades estrellas de las películas, tienen el poder de efectuar transformaciones totales en las psiques de espectadores sensibles.*[136]

Esta forma "diva", generada por la *ovación a las divas*, fue (es) el modo de encarnación hegemónico en el contexto travesti masculino y en los lineamientos iniciales del *camp*. Los vestuarios orientales y extravagantes, el ímpetu sensual y la artificialidad exquisita de la pose son los lineamientos que configuran el proceso de *auto-fabricación extrema* en este caso y, por lo tanto, de la fantasía vinculada con dicho proceso. La estética *camp*, aún naciente a comienzos de los años 60, se puede enmarcar dentro de los lineamientos performativos implicados para alcanzar la convergencia con esta forma "diva", que incluso llegaba a dictar los parámetros mismos del performance cotidiano de muchos

---

[136] Hoberman, J. y Rosenbaum, J. *op.cit.*, p.21. (Trd. 23)

hombres gay de la época, como posiblemente era el caso de Jack Smith[137].

> *Jack Babuscio observó: 'el camp es generalmente exagerado...esto significa performance, más que existencia'. Como una estrategia estética el camp puede decirse que funciona como denigrante del 'modelo profundo de identidad desde dentro, siendo un tipo de parodia y mímica que ahueca desde el interior, haciendo que la profundidad resida en la superficie. Más que un rechazo visceral a la profundidad, es un performance de dicho rechazo hasta el exceso: la profundidad es denigrada por ser llevada hasta y más allá de sus propios límites'. El camp, de esta manera, llama la atención sobre el status construido de la identidad ontológica (y, por implicación, 'moralidad', 'normalidad', etc.), utilizando una estrategia que alberga parodia, pastiche y exageración. En Flaming Creatures (y en otros textos de Jack Smith, en diversos medios), la estética camp se manifiesta a través del uso de criaturas de géneros ambiguos y pródigamente*

[137] "La cultura *Beat* y *Camp* comparten la creencia de combinar el lugar común, la vida cotidiana, con la estética. Para ambos existe un link entre arte y cotidianidad. Para los *Beats* lo cotidiano era una de los fundamentos para su literatura y para su poesía: Mucha de la escritura Beat emerge de material auto-biográfico y la experiencia personal y cotidiana daba forma a su trabajo. En el camp el vínculo entre arte y vida cotidiana funciona antitéticamente a esto, más que la vida dándole forma a la vida, el arte da forma a la vida, así, un elemento clave en la estética camp de Jack Smith es el deseo de hacer y vivir lo cotidiano como arte y su casa era con frecuencia un set de filmación y un teatro (la Plaster Foundation)." (trd. 24). Sargeant, Jack. *op. cit.*, p. 106.

> *disfrazadas e implícitamente actúa como un desafío a las 'normas' y 'certezas' de la cultura dominante.*[138]

La actitud performativa del *camp*, su modo de encarnación de la fantasía, es dominada por la *stasis* de la pose. En *Flaming Creatures* estas poses se manifiestan de una manera paródica y distanciada, "menospreciando" la profundidad de los modelos dramáticos de actuación de una manera que excluye la pasión del rango de reacciones afectivas de las criaturas, manteniendo solamente su apariencia en la ejecución de las acciones. Las criaturas, además de revelarse como cerradas en su *mise-en-abime* auto-erótica, se desenvuelven de una manera desapegada del desarrollo dramático de las situaciones, su performance en muchos casos resulta similar al actuar de los autómatas mecánicos[139].

> *Esas eran películas (si nosotros realmente creemos que las películas son visuales, sería posible creer que estas son más bien cine puro) de una rica imaginería técnicamente débil y verdadera. Ellas tenían una imaginería falsa* [phony] *y postiza que elegimos condenar, pero ¿por qué reaccionar en contra de tal falsedad* [phoniness]*? Esa falsedad* [phoniness] *puede ser valorada como rica en interés y reveladora. ¿Por qué reclamamos por no ser convencidos, por qué no podemos disfrutar la falsedad* [phoniness]*? ¿Por qué ofenderse por la falsedad patente de esas películas? Porque ella sostiene, posiblemente, un espejo de nosotros mismos.*[140]

---

[138] Sargeant, Jack. *op.cit.*, p. 106. (Trd. 25).

[139] Como se comentó en el capítulo 1, la experiencia frente al autómata es uno de los ejemplos citados por Freud y Jentsch en relación a lo *unheimlich*.

[140] Smith, Jack, *The perfect filmic*, *op. cit*. p. 33. (Trd. 26).

Este desapego pasional resulta notable también en los esquemas situacionales, la composición colectiva de las situaciones, bajo una extraña ruptura con el esquema convencional de acción/reacción propios del desarrollo dramático del cine narrativo. Las criaturas en colectivo parecen no ser modificadas por la intensidad y la valoración afectiva de las situaciones en las que interactúan, cada una de ellas ejecuta sus acciones, dentro de los distintos *tableaux,* sin ser afectada por las acciones de las demás, ni logrando ningún cambio en el estado psicológico de las otras. La atmósfera que domina estas interacciones colectivas, así como las encarnaciones individuales, es la *falsedad* [*phoniness*][141]. El artificio de cada escena se hace evidente en cada momento, en parte, gracias a la falta de una vinculación dramática interna afectivamente reactiva. Las criaturas están dirigidas por la ejecución concreta de sus acciones que, además, se repiten de manera compulsiva en muchas de las escenas, generando una serie de *tableaux vivants* de acciones simples y casi automatizadas.

La gestualidad exagerada, y también repetitiva, de las criaturas, además de expresar la voluptuosidad de la encarnación auto-erótica, se encuentra también dominada por este desapego. Se puede ver esto por ejemplo, la escena de la violación, la escena en donde se pintan los labios en medio de una multiplicidad de cuerpos desnudos enredados y en la resurrección vampírica de

---

[141] *Phony* en inglés significa falsificado, es decir algo que es presentado como si cumpliera los requisitos de reconocimiento de algo, pero que lo hace de manera imperfecta, reconocible en algún momento, y además, es pura apariencia. *Phony money* = dinero falso. Las manifestaciones de lo *phony* sólo ocurren en relación a una forma y a un deber-ser ya conocido, es decir depende de lo definido (o implicado) por los esquemas de lo posible. Lo falsificado sólo se presenta como tal, como realización, incompleta pero casi total, de los parámetros de una forma y del deber-ser de su devenir.

Francis Francine tras el terremoto[142]. Pero estas dos cosas están relacionadas directamente, el mismo cierre auto-erótico de las criaturas las desconecta colectivamente de manera dramática, todas las interacciones definidas por el "leve" libreto resultan fingidas, falsas [*phony*].

> *...esos críticos {en donde incluye a Sontag] descuidaban el erotismo de la interpretación de roles. De hecho, el travestismo entre las criaturas de Smith no es la expresión de inocencia, sino de deseo*.[143]

Siegel hace aquí una afirmación con la que no estoy de acuerdo, relaciona directamente lo que él denomina "travestismo entre las criaturas de Smith" con la expresión de deseo. Las criaturas no se desean entre sí, pues todas están enajenadas[144] en su propio proceso de encarnación auto-erótica de su fantasía y su actitud

---

[142] "Lo que ningún autor considera es: primero, los factores de motivación, incluyendo la sexualidad y el género, que pueden influenciar la parodia que aparece "vacía" y no comprometida; y segundo, que la indiferencia frente al "contenido" es una estrategia crítica y política importante. De hecho, "adelgazar el contenido" podría ser el movimiento más importante en la desnaturalización y desconstrucción de discursos y sus variados efector de veracidad." (Trd. 28). Villiers, Nicholas de, "The vanguard - and the most articulate audience": Queer Camp, Jack Smith and John Waters" en *Forum: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and the Arts* (vol. 4, 2007), Edinburgh, University of Edinburgh, 2007. p. 4.

[143] Siegel, Marc. *op. cit.*, p. 100. (Trd. 27).

[144] "Pero yo puedo decirte que María Montez, Reina de las películas malas, Sirena ajustada [*wedgie*] de hombreras y plataformas doradas, decidida, envuelta de sueño, una chica india, española, irlandesa, negra?, que fue a Hollywood desde la Republica Dominicana. Una actriz desgraciada, patética como actriz, ¿por qué insistir en que ella sea una actriz, por qué limitarla? No calumnien su hermosa feminidad que se alegraba en su propia belleza y en toda la belleza, o en lo que fuera aquello que en ella convertía escenarios cursis de yeso en belleza." (trd. 29). Smith, Jack, *The perfect filmic*, *op. cit.*, p. 25.

colectiva es fingida, la interacción es una obligación del "leve" libreto. Ese es el abandono que se distingue del cierre de Narciso frente a su reflejo, al menos después de entrar en su *mise-en-abîme*. Narciso nunca deseó a nadie más, al final se queda sólo en un único lugar sin querer ni siquiera voltear a mirar lo que hay a su alrededor, su iniciativa proviene de la fascinación erótica enviada por Némesis, no del deseo. La gran latencia erótica de la película se genera por la fascinación de la encarnación de cada criatura producida tras el proceso de auto-fabricación extrema, es decir gracias a la presencia misma de la criatura, la excitación del actuante y al aliento insuflador de Smith en cada uno.

Las criaturas no quieren cumplir ninguna meta, no están pulsando la realización de un objetivo, sus estados cambian a partir de los cortes de la edición como en las viñetas de un cómic. Su universo es totalmente una falsedad [*phoniness*]. Sus interacciones dramáticas también lo son, y así mismo, la gestualidad de los actuantes. Sus criaturas no tienen motivos de acción, ni reaccionan a la acción de ningún otro, no establecen patrones de comunicación simbólica más que en unos pocos momentos del principio, en los que *Francis Francine* aborda a la solitaria *Delicious Dolores*[145]. Esta falsedad es la que se siente en la pose del camp y en la pose de su modo *estrella* [*star*] al manifestarse a su vez[146]. La pose siempre

---

[145] "Smith se apropiaba del artificio (cinemático) como una precondición necesaria para actuar fantasías. Él se dio cuenta de que sólo a través del artificio, de un artificio auto-conscientemente crudo [*trashy*], era posible expresar la realidad de sus criaturas en una película" (trd. 30). Siegel, Marc, *op. cit.,* p. 97.

[146] "Como tal, el 'Oriental' es siempre un 'impostor': distanciador por ser un objeto cuya diferencia con el sujeto esta repetidamente afirmada, a pesar de ser paradójicamente familiar por ser una creación intima. Las vinculadas diferencia y familiaridad del impostor, son funciones de las mismas fantasías 'teatrales', a través de las cuales la extranjería es formulada y mantenida. Smith emplea este status del

es un artificio corporal y de actitud, es un enmascaramiento evidente vaciado de contenido, que además, resalta su patente artificialidad.

Lo falso en el sentido de falsificado, lo *phony*, es un tipo de artificio que busca de manera imperfecta esconder un engaño. Esta imperfección es precisamente la puerta del desmantelamiento del engaño y, por lo tanto, de la intención de quien presenta lo *phony*. Las criaturas de Smith, al ser fabricaciones extremas encarnadas de manera auto-erótica, son exageradas, así se hace más amplia esta puerta y su falsedad [*phonyness*] sobresale fácilmente, llenando la atmósfera de la sensación de que algo se esconde, de que ocurre algo que no sabemos, de que hay algo detrás de lo que vemos[147] y de que hay alguien interesado en plantear dicha experiencia.

> *Comencé haciendo una comedia acerca de todo lo que pensaba que era extraño/cómico [funny]. Y fue divertido*

---

impostor como una pose, revelando la total fraudulencia del otro cinemático o literario, mientras desmonta también el mito de una identidad cultural coherente, mantenida distante de la compulsión por representar nuestras fantasías de ese otro." (trd. 31). Johnston, Dominic. "Jack Smith's Rehearsals for the Destruction of Atlantis: 'Exotic' Ritual and Apocalyptic Tone" en Contemporary Theatre Review (vol 19 (2), 2009). Londres, Routledge, 2009. p. 175.

[147] De las experiencias más patentes del fingir, en la experiencia de la niñez de muchas personas, es la de ocultar las metidas de pata. Es común ver la imagen del niño o la niña haciendo cara de "yo no fui" en muchas de las producciones culturales de nuestro tiempo, desde la publicidad hasta el cine. En México existe una expresión para esta actitud que es muy certera: "Hacerse güei". Siendo el padre de este infante que finge, con su cara ya identificada, lo primero que se puede pensar es que algo anda mal y que ella o él tiene algo ver o que sabe algo importante sobre el asunto. El exceso en la presentación de cordialidad o de protocolos, al igual que unos zapatos siempre brillantes, son signos de desconfianza para algunas personas.

> *[funny]. Las primeras audiencias rieron de comienzo a fin.*[148]

Funny es una palabra que en inglés tiene una doble significación: por un lado, se tiene el *funny ha-ha* que comúnmente está relacionado con lo cómico, la burla, aquello que causa risa o diversión. Por otro, se tiene el *funny peculiar* que está relacionado con lo extraño, lo sospechoso y con lo excéntrico, es decir con un cierto tipo de irregularidad evidente lejana del promedio. En algunos casos, una *irregularidad extrema*.

---

[148] Smith, Jack, "Uncle Fishhook and the sacred baby poo-poo of art" en *Wait for me at the bottom of the pool: The writings of Jack Smith*, Nueva York – Londres, High Risk Books, 1997. p. 107. (Trd. 32). Es importante notar que Ken Kelman, en su escrito *Smith Myth*, afirma lo contrario de la primera función pública: "Cuando la primera presentación se acabó, una palmada aquí, una palmada allá de seis personas más o menos, atrás en la parte oeste aplaudieron. Y yo, completamente solo, al este del corredor hacia el frente, aplaudí, en medio de los entumecidos y ciegos. En medio de los dóciles, me detuve, oprimido por la inercia, pausé, vacilé, lo consideré por dos o tres instantes de silencio, antes había aplaudido sólo y sin duda, me etiquete a mí mismo como un pervertido del aplauso, un feliz degenerado de mierda, un sadista baboso, o incluso, Jack Smith. Aplaudí sólo y me imaginé quien podría haber soñado que yo lo hice sólo porque la película era hermosa. Así que si usted estuvo allí, reconsidérelo. Admire a *Flaming Creatures*. Ellas están ahí detrás de sus ojos. Usted se los perdió cuando estaban en frente suyo. Esa es la razón por la que escribo esto ahora, en lugar de después; ellas deben estar brillando suficiente todavía." (Trd. 33). Kelman, Ken, op. cit., p. 284. En relación a esto es notable la caracterización que hace Parker Tyler del tipo de audiencias que eran movidas por el cine Underground: "Las películas Underground tienden a atraer a las audiencias cautivadas por su lealtad a la idea Underground, que de manera sado-masoquista se mantienen en sus asientos (algunos como *voyeurs* fascinados), para ver verdades, supuestamente agradables y supuestamente desagradables, cuya virtud principal e indiscutible es su status de hechos vistos cándidamente que fueron, como de hecho lo fueron, filmados con resolución." (Trd. 34). Tyler, Parker, *Underground Film: A critical history*, Nueva York, Grove Press, 1969. p. 75.

Partiendo de este testimonio, resulta interesante pensar en el tipo de comedia que Jack Smith tenía en la cabeza: cuáles eran los recursos *funny* de los que dispuso y cuál sería a partir de ahí el(los) motivo(s) de la risa que quería generar. Para identificar la participación de lo *funny,* se tiene que buscar aquello cuya presentación enuncia una ruptura con lo esperable, es decir con las posibilidades de proyección de las formas dadas por el esquema de posiblidad poiética.

...déjalos ser cursis y ridículos, déjalos ir a lo travesti.[149]

A pesar de que la película está dominada por un ambiente de incertidumbre y excentricidad, desde mi punto de vista, la realización de lo *funny* en *Flaming Creatures* está potenciada en el uso de los siguientes recursos: La participación de criaturas travestis y la escena de la violación[150]. Por un lado, son encarnaciones que debaten directamente los parámetros sociales hegemónicos de la configuración del género y por otro, la presentación explícita, aquí siempre una sugerencia, de uno de los oprobios violentos mayormente condenados[151].

---

[149] Smith, Jack, "Belated appreciation of V.S." en *Wait for me at the bottom of the pool: The writings of Jack Smith*, Nueva York – Londres, High Risk Books, 1997. p. 42. (Trd. 35).

[150] Otra escena importante en relación a esto, es la escena de la multiplicidad de cuerpos desnudos enredados que se pintan la boca con labial, pero al ser su impacto dominado principalmente por su presentación visual, más que por su ruptura con los códigos de representación, pospongo su análisis para el siguiente capítulo.

[151] "Lo que los Beats y el camp de Jack Smith tienen en común, era la creencia en el derecho a la libre expresión artística, en contra de todas las formas de censura y todas las fuerzas de control. Incluso, la visión camp de Flaming Creatures comparte con los Beats el deseo de articular y afirmar abiertamente deseos sexuales

Lo *ridículo*, es un adjetivo particular que además guarda una conexión muy interesante con lo *funny*. Lo ridículo es aquello que puede causar risa gracias a su radical *incongruencia*[152]. Lo ridículo es un punto intermedio entre las dos acepciones de lo *funny*, genera risa y presenta lo irregular no-cercano, posiblemente radical, solamente que lo hace en ambientes relacionales a través de la *incongruencia*[153].

---

homosexuales y disidentemente heterogéneos, a pesar de todos los riesgos" (Trd. 36). Sargeant, Jack, *op. cit.*, p. 108.

[152] La definición de la RAE de la relación de incongruencia depende directamente del significado de congruencia. Congruencia por su parte una relación que conjuga palabras como conveniencia, coherencia y relación lógica. En el caso de la conveniencia, manifiesta la existencia de una afinidad admitida, posible, entre los términos de la relación que permite su cópula. En el caso de la coherencia, una afinidad se da en términos de que la manifestación de dicha relación obedece a un supuesto de continuidad con lo dado o con la satisfacción de lo posible (un principio supuesto). Finalmente, relación lógica se refiere a la posibilidad de cópula gramática, es decir, a la afinidad epistemológica. Lo congruente es aquello que se manifiesta acotado por lo posible. La relación de congruencia es una relación de extensión por medio de afinidades de posibilidad. La congruencia se demuestra a partir de la realización de las normas epistemológicas trazadas como posibles entre las categorías y sus clasificaciones. Lo incongruente es todo lo contrario, es aquello que se manifiesta y desafina con los supuestos dados por la extrapolación de las normas epistemológicas y con los supuestos ontológicos propios de los términos de la relación. La incongruencia es aquel tipo de relación que en su formación transgrede las posibilidades de vinculación de sus propios términos, es la manifestación de lo imposible en el contexto de afinidad epistemológica. La incongruencia es aquella conjugación de términos que desafina con el orden de la 'realidad'.

[153] Lo ridículo mantiene una relación estrecha con lo absurdo, aquello que carece de sentido, debido a que la carencia del sentido es una manifestación de lo incongruente en el contexto de la articulación gramática. Sobre esta particularidad del término y su relevancia en *Flaming Creatures* se retomará en el capítulo 5, en

La operación de Smith es: *cursi* + *ridículo* = *travesti*. Así el travesti sería una criatura cursi [*corny*] (estereotípica y estrechamente relacionada con la estética *camp*) y ridícula, en donde seguramente este adjetivo se satisface gracias a la incongruencia contextual conjugada en la imagen del hombre que viste como mujer. 1963 era un año prematuro para muchas exposiciones públicas de las preferencias de cultura gay y travesti, muchos de los códigos de aceptación eran demasiado delicados y restrictivos, sobretodo en relación a la imagen del homo-erotismo. Las revueltas de Stonewall (1969), un hecho fundacional en la historia de la liberación gay, ocurrieron seis años después de la publicación de la película. La pornografía *hard-core* aparecería públicamente solamente hasta comienzos de los 70. En la emergencia misma del cine gay se reconoce el papel precursor de la obra de Jack Smith y de Kenneth Anger[154]. Así, la presentación de criaturas travestis seguramente tuvo un impacto conmovedor, no sólo por la opinión pública, sino por la naturaleza misma de este tipo de seres.

> *La fantasía, el juego y la teatralidad eran los elementos de su elevación de la vida cotidiana y ningún lugar más críticamente que en la sexualidad, en donde el travestismo, emergiendo de una fuerte corriente de homosexualidad en la cultura beat, resume ambas cosas: la auto-fabricación extrema y un énfasis más general en la inconvencionalidad*

---

el momento en el que se presente la estrategia de evolución de las situaciones y las transiciones entre ellas.

[154] A pesar de que la apropiación de *Flaming Creatures* por parte de la crítica queer, así mismo a pesar de las acusaciones en cada uno de los juicios a los que fue sometida; *Flaming Creatures* es una obra más amplia que no Una buena presentación sobre la historia del cine gay en Estados Unidos puede encontrarse en el escrito de Jack Stevenson, “From the Bedroom to the Bijou: A Secret History of American Gay Sex Cinema” en *Film Quarterly* (Vol. 51, No. 1, 1997).

> *sexual. De hecho, en la permisividad sexual una trasgresión social deviene la base para la transgresión formal de códigos cinematográficos sancionados públicamente y al mismo tiempo, un vehículo privilegiado de protesta social.*[155]

Si bien existe esta clara conexión entre la auto-fabricación extrema del travesti y la "desviación" sexual homo-erótica, no hay que olvidar que en *Flaming Creatures* nunca se realiza ningún encuentro sexual homo-erótico masculino. La vinculación de la presentación de personajes travestidos con esta preferencia sexual, básica en la lectura de los teóricos del queer, es una convención trazada a partir de la apariencia y de la impresión que produce la presentación de una incongruencia cultural cursi/ridícula (*corny* + *ridiculous*), el travesti, en un contexto donde su existencia se contempla más a partir de la forma idealizada trazada desde los estándares de la comunidad (el travesti como queer homosexual), que a partir de una experiencia de lo que ocurre concretamente en la película[156] (en donde los parámetros de la preferencia sexual de los personajes travestidos no se localiza con claridad).

---

[155] James, David E., *op. cit.*, p. 120. (Trd. 37).

[156] Con respecto al automatismo del reconocimiento del placer travesti con el deseo homo-erótico, vale la pena resaltar el fuerte comentario frente a esto que Ed Wood presenta en su película *Glenn or Glenda* (1953), en donde la fantasía travesti es principalmente la encarnación erótica de un fetiche, que incluso es presentado bajo las condiciones de la subjetividad heterosexual y pequeño-burguesa de Glenn. De hecho, se sugiere que los vestuarios de Glenn provienen del guardarropa de su esposa. Del mismo modo los innovadores diseños de ropa femenina de Coco Channel, tan influyentes para los modos contemporáneos de la configuración del vestuario femenino, partían de una apropiación de códigos evidentes de los modos de vestir de los hombres, sin tener un trasfondo de definición sexual tan estricto como el que se busca trazar en relación al deseo homosexual. Es curioso como el

El carácter transgresivo de esta presentación, además de alimentarse de ésta vinculación con un tipo de sexualidad condenada, funciona como la presentación radical de la encarnación visual, desde la pura apariencia, de una decisión impetuosa por transgredir los códigos básicos de diferenciación performativa de las subjetividades político-sociales desde el atuendo. El travesti transgrede las limitaciones de los usos del vestuario como factor de delimitación de la subjetividad sexual, es un libertino de la apariencia, un agente subversivo frente a la artificialidad de los códigos que definen los roles de género en una sociedad fundamentada en la separación disyunta de los roles planteados desde la polaridad hombre/mujer heredera de una dinámica sexual/familiar heterosexual. El travesti en su evidente naturaleza ambivalente, expresa el artificio de su propia elaboración y la transgresión de su gesto, en tanto que menosprecio de las limitaciones de definición de subjetividad, desde la apariencia, ponderadas al uso del vestuario. El travesti se localiza con su gesto en una zona de indefinición para la partición de los órdenes de subjetividad genérica en el esquema binario

---

deseo de algunos homosexuales por travestirse ha generado una atmósfera de lectura hegemónica que en conclusión repite los esquemas de definición propios de las costumbres heterosexuales que rigen nuestro esquema social. Así, en el hombre vestido de mujer, se lee una preferencia sexual homosexual, que, partiendo exclusivamente de la apariencia, solo reproduce el supuesto de la configuración desde el vestuario de la definición de subjetividades, siendo aquí el uso de ropas de mujer un índice del comportamiento sexual propio de las mujeres heterosexuales, el gusto por los hombres. Las convenciones en este campo, propagadas por algunos de los teóricos del *queer*, ha desviado el factor fetichista y la amplitud del rango de la encarnación auto-erótica, como ya lo he comentado antes, ligándola irremediablemente con la definición de subjetividades desde la preferencia sexual, que es el campo propio de aplicación de esta teoría.

heterosexual. El travesti refiere entonces una imposibilidad de localización[157] para los esquemas de codificación.

> *Una de las características distinguibles de los hombres vestidos de mujer como se despliegan en Smith y Waters, es su calidad "caótica"* [messy], una "lectura" disyuntiva de hombres maquillados con bigotes, implantes visibles, y algunas veces una reconocible anatomía masculina.[158]

Pero las criaturas travestis de *Flaming Creatures* van aún más allá. La encarnación de las criaturas travestis radicaliza este gesto de transgresión al romper con la supuesta androginia del objetivo travesti y con los parámetros de encarnación travesti convencionales derivados de la forma "diva", asentados desde la estabilización derivada de la ovación a las divas[159]. Algunas

---

[157] A pesar de que en la actualidad la presencia del travesti resulta, incluso, convencional en muchos espacios culturales, además de ser objetivo de presentación por parte de diversos grupos activistas de diferentes órdenes; la imagen del travesti y su presencia siguen generando una gran inestabilidad no solo bajo la vista de personas que se oponen a este tipo de subjetividad, sino en ambientes más generales como en la elección misma de pronombres utilizados para referirse a estos seres en cada caso.

[158] Villiers, Nicholas de, *op. cit.*, p. 6. (Trd. 38).

[159] "En el momento en el que apareció y en el medio que fue mostrada, [la película] seguramente apareció como poliformalmente perversa. La audiencia estaría muy mezclada en términos de preferencia sexual. Eso era parte de la atmosfera bohemia y ocasionado parcialmente porque había una revolución sexual general ocurriendo en ese momento. Habían muchos asuntos sexuales a los que la película parece dirigirse. Ciertamente, los ejemplos que cito en el libro son homofóbicos, pero creo que fue percibida como liberadora en una variedad de formas. De hecho, ha habido muy poco análisis de lo que realmente pasa. La fantasía es más *queer* que lo *queer*. Tú no puedes llamar a los hombre travestidos *drag Queens*, excepto por Mario Montez. Ninguno de los otros están tratando de lucir realmente como mujeres. Las mujeres están también sexualizadas. Todo tipo de gente podría relacionarse y

criaturas travestis de Smith son travestis falsos, *phony*. Por un lado, como bien lo resalta Nicholas de Villiers en la cita anterior, el modo de fabricación de las criaturas transgrede en algunos casos el deseo convencional del gesto travesti por ocultar la masculinidad del cuerpo, presentando hombres barbados pintándose los labios, así como el rostro de Francis Francine, uno de los protagonistas que presenta con un leve maquillaje que deja al descubierto sus bruscas facciones y la ausencia de muchos de sus dientes. En el caso de *Our lady of the Docks*, la Marylin, y la "Spanish Dancer", *Dolores Flores*, sus presentaciones obedecen, de manera convencional, al estereotipo trazado por la figura de la *drag queen* propia de la forma "diva". Existe, además, otro par de personajes travestis secundarios que también resultan notables en este aspecto *phony*: por un lado, una criatura que aparece de repente en la escena de la violación junto a Sheila Bick, padeciendo la voluntad permisiva de los atacantes; que está fabricada con una peluca que le cubre el rostro casi por completo, una nariz falsa y una falda. Por otro, uno de los personajes que pueblan el lugar en donde bailan *Our Lady* y *Francis* después de su exitosa resurrección, este personaje lleva un sombrero y un vestido de recepción blanco, y su performance se limita a dar pequeños saltos mientras sostiene algo en sus manos. Su rostro también presenta, aparentemente una barba incipiente. Así, en algunas de las articulaciones *funny* del uso de travestis se conjuga también lo *phony*.

---

quedar choqueada [shocked] por ella." (Trd. 39). Erickson, Steve. "Interview with J. Hoberman" en *Senses of Cinema: Feature Articles* (18, 2001), 2001. Leído en http://sensesofcinema.com/2001/feature-articles/hoberman/ , consultado el 24 de febrero de 2014).

Todo esto se complica en el momento en el que *Francis Francine*, esa maestra de ceremonias travesti, subyuga por la espalda a *Delicious Dolores*, con una llave en el cuello y comienza el pasaje de la violación.

> *Higgins, y Projansky en su capítulo histórico, plantean la problemática de re-leer la violación* [sexual] *como la problemática de restaurar la visibilidad sobre la violencia sexual, desenterrándola de la metáfora, del eufemismo, de ser un recurso naturalizado del argumento* [plot] y de la secuencia lógica. Del mismo modo que críticos como Laura Tanner, Higgins y Silver y sus colegas, ven su función como "escuchar a los silencios [...] restaurando la violación a lo literal, al cuerpo: restaurar lo que es la violenta y física, violación sexual".[160]

Además de ser uno de los crímenes más graves de nuestro esquema socio-cultural y de ser una presencia atemorizante y traumática en los ambientes sociales de la mayoría de ciudades; yo creo que la monstruosidad de la violación, como crimen, se debe a que es una profunda humillación sexual que generalmente no es fatal, realizada con una intención totalmente decidida por parte del violador que la ejecuta bajo una serie de procesos. De manera similar, se podría argumentar acerca de la monstruosidad de los asesinatos seriales que tienen algún tipo de ritualidad procesual premeditada involucrada. Una violación es un proceso, puede que no sea un crimen necesariamente premeditado, pero si necesita de una voluntad de continuar con la ejecución de cada fase, es decir, de una intención que se fundamenta en una decisión que supera el

---

[160] Russell, Dominique (ed.), *Rape in art cinema*, London, The continuum international publishing group, 2010. p. 3. (Trd. 40).

apasionamiento de un deslumbre repentino. El violador es considerado un monstruo, así como lo son los asesinos seriales y los pederastas. La violación implica la existencia del monstruo, la cercanía de una *irregularidad extrema* y criminal, además de la consumación de un oprobio profundo al quien es violado, que genera un profundo malestar por compasión.

Las dimensiones violenta y física, parafraseando lo que Dominique Russell enuncia en la cita anterior, resultan factores que articulados en el contexto de la sexualidad, tienen un fuerte poder de impresionar en la medida en que se presenten de manera cuya recepción supere los alcances de la metáfora y del eufemismo. Una impresión que se convierte en presencia de acto para la audiencia, ser *testigo*. Para lograr esa superación (ese salto de la experiencia estética a la experiencia concreta) uno de los caminos, si no el único, es el de presentar el asunto impresionante de manera explícita y prolongada. Lo primero revelando la realización de los actos en la medida en que ocurren y repercuten en el violado o la violada; y lo segundo, lo prolongado, construye un vínculo de reconocimiento de la intención del violador por parte del espectador, pues permite corroborar que lo que está pasando es realmente intencional, además de que es una profunda humillación que ocurre frente a la audiencia. Si en la representación, además, el violador muestra algún tipo de placer en su realización, su monstruosidad se acentúa de manera sádico-erótica, no ya un deseo de satisfacer un ansia sexual, sino la realización satisfactoria de una fantasía de humillación y destrucción.

Francis Francine es la maestra de ceremonias de esta violación. Dispara el gatillo que desenmascara las posibilidades de esta horda de criaturas, que pocos momentos antes se encontraba en un estado de colectividad hedonista en la escena del pintalabios. Sin

embargo, además de la gran impresión que remite la presentación de este tipo de ultraje, el modo en el que todo pasa es evidentemente paródico e inofensivo, inocuo. *Delicious Dolores*, la mujer violada, no sufre en realidad. Las criaturas no expresan placer, ni sadismo. Los ultrajes son sugeridos, relativamente leves y no hay ningún tipo de interés en la penetración de la vagina. Esta es la violación propuesta por Smith, una violación explicita, pero que es en verdad un puro juego entre los actuantes, una situación socialmente muy delicada llevada al *ridículo*[161]a partir de un juego *phony*.

> *Por otro lado, Flaming Creatures de Jack Smith, la última película del programa, está lejana de ser aburrida, es meramente repulsiva. Una cinta de porno maricón, que llega a estar tan cerca de la pornografía hard-core como ninguna cosa que haya sido presentada en un teatro. Representando rebeldes, un surtido de pervertidos, la película estudiadamente abandona la imaginación y la sugestión. Todo es mostrado al detalle de manera enferma*

---

[161] "El burlesque es definido como una práctica propiamente victoriana de parodia [*travesty*] teatral, un "re-vestimiento" cómico de materias primas hacia finales oposicionales. Para Richard Schoch, este proceso involucra supuestos intimidantes de licencia cultural y poder social, con el arma de la 'vulgaridad teatral'. Elevando las ocurrencias cotidianas a situaciones de dignidad clásica, y decorando a los sujetos o a los eventos de "gran esencia y momento' en 'el disfraz y en la dialéctica de la vida vulgar', el burlesque anticipa claramente las técnicas culturales del camp, cada uno siendo una forma históricamente contingente de diagnóstico crítico, que busca exponer y denigrar la autoridad cultural por medio de métodos de ridiculización constructiva." (Trd. 42). Johnston, Dominic, *op. cit.*, p. 174.

> *y nauseabunda, profanando [defiling] a la vez al sexo y al cine.*[162]

La articulación entre lo *phony* y lo *funny* forman lo que denominaré como el *núcleo de profanación*, que corresponde en el caso de esta película a la modulación de las intensidades altas en la presentación como ruptura. La articulación de lo *phony* y lo *funny* se realiza precisamente en los giros que Smith da a cada uno de los espacios potenciados de lo *funny*, la presencia travesti y la violación, que se indicaron en los párrafos anteriores. Por un lado, algunos travestis mantienen la presencia del cuerpo masculino y se desenvuelven distanciados de la forma "diva"; y por otro, la violación explícita y prolongada, que se representa de manera paródica e inofensiva. Estos dos giros son ejemplos de lo que reconozco como participación de lo *phony* articulado con lo *funny,* la articulación *funny/phony*.

Profanar es principalmente un atrevimiento insostenible con una materia delicada, sagrada, debido a su alta valoración por el consenso o a su extrema prohibición. Profanar es transgredir los límites del respeto, es decir, la transgresión de los límites formales y protocolarios para enfrentarse con esa materia delicada. Es la violación directa de la estabilidad de los medios de configuración de una relación de definición frente a un factor fundamental de lo común. De esta manera la realización del travesti profana las relaciones de definición de los participantes en el escenario social

---

[162] Knight, Arthur, "New American Cinema?" en *The Saturday Review* (Nov 2, 1963), Los Angeles, 1963. p. 41. (Trd. 41).

de una sociedad planteada desde la perspectiva exclusiva y binaria heterosexual[163], pero ésta una profanación convencional a su vez.

La *profanación fuerte* viene dada en el caso de Smith por la profanación de los modos de valorar esa primera profanación, es decir es la profanación de los modos de la condena. En el caso de la violación explicita e inofensiva, incluso paródica, esta profanación fuerte, la articulación *phony/funny,* transgrede los supuestos de gravedad, silencio y repulsión que la violación, como profanación del cuerpo, debería merecer como parte de su condena. Esta *profanación fuerte* y burlona, *procaz*, es una libertad inocua que evidencia la artificialidad de los modos de reacción y los supuestos frente al monstruo desmontándolo con evidencia a través de llevarlo a lo ridículo (*reductio ad ridiculum*).

El profanador es aquel que en el cadáver de una tumba no ve más que putrefacción y materia orgánica. El profanador es aquel perverso que cava el hueco, descubre el ataúd y lo abre, es aquel que no solamente cruza las barreras de la prohibición de acto al entrar en contacto con aquello delicado que se mantiene cuidado, sino que lo hace violando, en un acto intencional, un performance, su valor simbólico y metafísico. En el caso de esta *profanación fuerte*, su ejecutante viola ya no la materia delicada, sino la delicadeza de los modos graves de enfrentarse a la transgresión misma, es decir, al esquema de condena frente a la ruptura de lo prohibido. El profanador fuerte es un irreverente frente a la continuidad de los mecanismos de exclusión del consenso, aquella

---

[163] "El atuendo y el performance acompañante, necesarios para crear la ilusión de ser 'otro', dirige la atención hacia la naturaleza construida de la identidad. La identidad no está fija, sino en un flujo morfogenético continuo y es mejor entendida como un fluido capaz de ser transformado, de estar en un continuo estado de 'devenir', que como un 'ser' estático." (Trd. 43). Sargeant, Jack. *op. cit.*, p. 105-106.

impermeabilidad de la membrana de lo posible. Su crítica se dirige a las convenciones del deber-ser de la reacción frente a la contingencia de la destitución del esquema de "realidad". Se manifiesta lo *funny*, como alteración notable de lo posible, pero de una manera *phony* frente a las formas supuestas de su propia convención de realización como ruptura.

> *Algo que puede asustar al espectador medio es que este cine se mueve al borde mismo de la perversidad. Estos artistas no tienen inhibiciones, ya sean sexuales o de otro género.*[164]

Pervertir es el acto de perturbar el orden establecido, de generar un giro excéntrico que sale de los marcos de la definición de una forma relacionada. Toda perversión necesita de una forma referida y del conocimiento de su deber-ser, pervertir es una operación de transformación que necesita de una forma latente en su composición, reconocida como punto de partida pero perturbada. Lo perverso y lo *phony* están referenciados a la forma que transgreden. Un atrevimiento crítico frente al gesto definitorio de la forma como tal, enuncia una actitud, la del perverso, que es provocadora e impetuosa. Como es bien sabido, *pervertir, perverso* y *perversidad*, son utilizados principalmente bajo su acepción que lo vincula con el mal, lo inmoral y lo patológico. En particular y convencionalmente hablando, la perversidad está vinculada casi exclusivamente con la "desviación" sexual.

El profanador es un perverso, su acto transgresivo frente a los órdenes de comportamiento frente a lo prohibido es una perversión. En el caso de *Flaming Creatures*, los dos niveles de profanación resultan explícitos, el convencional y el que he denominado como "fuerte", y así la película, sus actuantes y

---

[164] Mekas, Jonas, *op. cit.*, p. 116.

posiblemente su autor; todos quedan embebidos dentro de una atmósfera que resulta cargada de perversión para la audiencia como se manifiesta en muchos de los testimonios. Esta perversión ambivalente que manifiesta la obra, por un lado una generada por el impacto de la profanación convencional (ruptura de códigos sociales de algunas formas) y otra generada por la profanación fuerte (ruptura con las posibilidades de apropiación y enfrentamiento con lo profano), fue polarizada por el impulso crítico social de la época localizando la obra directamente en el contexto de la inmoralidad guiados por la perversión manifiesta de la profanación (convencional) de los órdenes de definición de las subjetividades a partir de la sexualidad, y por la presentación de ambientes situacionales que sugieren encuentros sexuales excesivos. La perversidad proveniente de la profanación fuerte, a pesar de ser latente en los momentos mismos de la visualización de la película, resulta excluida de la mayoría de los testimonios y análisis, su impacto es complejo debido a que precisamente está relacionada con los modos de enfrentar lo profano y con los modos de catalogación de lo transgresivo, ambos llevados a un contexto totalmente inocuo y ridículo. El enfrentamiento con la perversidad fuerte no genera repulsión, como podría ocurrir con la profanación convencional, sino una desorientación en los modos mismos de evaluar lo que se presencia como profano y, por lo tanto, en los modos de generar una posición frente a dichos contenidos. Su manifestación es sutil, pero más aguda y dislocante, será pues un motor de una gran confrontación, el generador de un gran silencio.

¿Fue real? Verdad visual y el espectador como testigo.

Si bien se puede afirmar que la posición implicada de *voyeur* de la audiencia, resulta común a muchas experiencias de visualización de productos cinemáticos, existen algunos de estos productos que son capaces de generar un *impacto de realidad*, que codifica lo que ocurre de una manera tal que la barrera entre universo actual y universo diegético resulta difícil de establecer con certeza. En este caso en particular, la experiencia de visualización del espectador es dominada por la sensación de ser *testigo* y la naturaleza del funcionamiento de la cámara sería entonces su modo de legitimar la veracidad de lo que ocurre. Este *impacto de realidad* es denominado por algunas personas como "verdad visual" [*visual truth*].

La capacidad de lograr un *impacto de realidad*, es decir, de manifestar un cierto grado de verdad visual documental, es totalmente relativa a la relación contextual de la audiencia con los productos cinemáticos y a sus conocimientos técnicos de producción. La época de los comienzos del cinematógrafo y de sus proyecciones públicas, está llena de anécdotas acerca de los modos de reaccionar de distintos públicos frente a la exposición de la imagen en movimiento que estaba generada a partir del registro de lo actual. En ese momento la total falta de familiarización con este tipo de imagen generó un ambiente variado de reacciones entre las que sobresalía un fuerte *impacto de realidad*, que se contradecía directamente con las libertades de (re)presentación de dicho medio, generando la exoticidad de muchas anécdotas. Por otro lado, el conocimiento técnico sobre los procesos de producción cinemática, como cualquier conocimiento técnico, proporciona al conocedor una mirada que le permite reconocer la artificialidad de

lo visto y, así, diferenciar con algo de claridad la localización de la barrera entre los universos actual y diegético.

A pesar de que todo producto cinemático es un artificio y, por lo tanto, una presentación mediada y articulada a partir de la voluntad de sus productores, en el contexto del cine documental se han planteado discusiones y estrategias cinematográficas para alcanzar de manera convincente y ética esta "verdad visual". El interés de concretar documentos de relevancia histórica e implementarlos en los procesos pedagógicos relacionados con el establecimiento de la imagen de lo "real", viene cargado con una gran responsabilidad ética y con una iniciativa científica que ha buscado fundamentarse en la presentación objetiva. Estas dos cargas resultan bastante problemáticas en el ejercicio de producción de una película documental debido a la gran artificialidad necesaria para lograrlo. Por un lado, la presencia de la cámara es de entrada una alteración que rompe con la pretendida objetividad, por otro, la inherente selección voluntaria de hechos registrados y su modo de presentación, difuminan y deslegitiman los supuestos de estabilidad y definición de la responsabilidad ética, pues el ejercicio de montaje siempre es un ejercicio de presentación mediada y, de ese modo, una interpretación inevitable de lo que ocurre. Es imposible mostrarlo todo sin reducción, es imposible filmarlo sin interrumpir el flujo de lo que pasa[165].

---

[165] Posiblemente uno de los debates más interesantes e influyentes en el desarrollo histórico de la producción documental (además de otros géneros posteriores), se dio desde finales de los años cincuenta con las propuestas críticas de que se denominaron como *Cinema Verité* y *Cinema Direct*. Estas vanguardias de la producción documental, al igual que la vanguardia del cine Underground, tuvieron lugar en parte debido a la disponibilidad de cámaras portables y relativamente

En el contexto de la producción documental, el éxito en términos de *impacto de realidad* está dado por la presentación de un universo diegético que mantenga latente un marco reconocible de desenvolvimiento contextual, congruente con las posibilidades propias y admisibles del universo actual del espectador o con los modos convencionales de presentación de lo actual. El universo diegético tiene que verse como una posibilidad convincente del devenir del universo actual. El *impacto de realidad*, en el contexto documental, está dado por medio de un *convencimiento*, por la concreción de una apariencia de que aquello que se presenta ocurrió en algún momento y lugar, es decir, de que es un hecho histórico. Los debates citados giran en torno a la responsabilidad que genera la gran potencia de la técnica cinematográfica para realizar dicha operación del *convencimiento*[166]. El espectador es

---

pequeñas. Esta disponibilidad tecnológica permitió a realizadores como Michel Brault, Pierre Perrault, Richard Leacock y Albert Maysles, viajar y filmar directamente las vivencias de ciertos lugares de manera personal, apelando a un cierto tipo de 'transparencia' de producción que suponía un mínimo de interferencia y adecuación voluntaria de lo registrado, que serían las premisas más debatibles del tipo de documentación que sería dominante antes de esta época, dirigida por una lógica de producción heredera de la industria cinematográfica de estudio y a los intereses políticos de los grandes inversionistas de dicho tipo de producciones. Algunas características del registro a partir de este tipo de producción, como el temblor de la cámara en mano, encuadres accidentales y la referencia a la presencia corporal del camarógrafo, reflejaban rupturas modales frente al tipo de producción industrial que además devinieron recursos cinematográficos para fundamentar esta 'transparencia' en el registro, herramientas del discurso.

[166] En *Frente al dolor de los demás*, Susan Sontag argumenta sobre un análogo a esta discusión en relación a la capacidad de la fotografía por registrar la 'realidad' debido a la técnica que la configura. La fotografía es una impresión de luz capturada técnicamente sobre una materia sensible a su influencia. Seguramente se puede afirmar que esta capacidad inherente a la fotografía de presentarse como registro, además configura, en buena medida la propia de los rollos de las películas de cine.

convencido de que lo presentado es parte de su universo actual, de que es parte de la "realidad".

Flaming Creatures dista mucho de ser una producción de interés documental. Fue pensada como una ficción cómica y no surge de una experiencia histórica previa que se busque representar. La estructura de *Flaming Creatures* proviene de la imaginación de Jack Smith y no se presentó públicamente, por su parte, como un registro documental. Sin embargo, algo en esta película hizo que muchos de los que la vieron pensaran que lo era.

> *El Jurado vio* Flaming Creatures *y después hubo una larga discusión. ¡Creyeron que* Flaming Creatures *era un documental! (Al menos Klein y Mazetti lo creyeron; Vesely pensó que sólo era una película pornográfica.) Los americanos deben vivir así, pensaron.*[167]

Aunque, claro está, esta configuración resulta parcial por la gran diferencia de la capacidad adicional del cine de desarrollar y generar valoraciones en el desarrollo de lo que se ve a lo largo del tiempo.

[167] El comentario viene de la experiencia de Mekas como jurado en la edición de 1963 para EXPRMNTL en Knokke-Le-Zoute. Mekas, Jonas, *op.cit.*, p. 152. Hay que subrayar en relación a esto que el carácter ficcional de *Flaming Creatures* no era general en las producciones del cine Underground. La herencia del cine de *Beat* de los años 50, un cine fundamentado en el registro casi improvisado de distintos aspectos de los modos de vida de sus productores mismos, fue fundamental para algunos de los directores Underground, como es el caso de Andy Warhol y Stan Brakhage, quienes buscaban trabajar precisamente en los limites o en la radicalización del registro documental desde sus primeras películas. Warhol lo explorará principalmente escudriñando en la gente tras la cámara, mientras que Brakhage será también actor y expositor de su propia vida. Sobre la caracterización del cine Beat, su relación fundamental con el jazz y aquella con el cine Underground, véase James, David E., *Allegories of cinema*, *op. cit*. pp. 85 – 120.

Mekas afirma aquí algo sorprendente, incluso personas del jurado de un festival internacional de cine experimental llegaron a pensar que era un registro documental. Y no sólo esto, sino que también se le reconoció como una película pornográfica, cuestión que resulta común a la posición dominante en las cortes judiciales en donde tuvo lugar la acusación de obscenidad en contra de *Flaming Creatures*. En ambos casos se logra sustentar que un *impacto de realidad* es percibido por estos jurados y jueces.

En la generación de este impacto de realidad afectan de manera principal aspectos formales como: la presentación de la criatura (encarnación auto-erótica de una fantasía), la presentación de la profanación (los travestis y la violación) y el enfrentamiento del actuante a lo imprevisto en medio del rodaje.

En relación a la presentación de la criatura, su posesión auto-erótica manifiesta al actuante, como lo reconoce Smith en relación a María Montez. La entrega a la encarnación auto-erótica, ese *darse* frente al espejo que cita Smith, al ser erótica, por lo tanto extática, proyecta en el espectador un código que, de manera psico-sensible, contiene la información del disfrute del actuante, el disfrute de su payaseo fantasioso. Ese disfrute, incalculable en alguien sin educación actoral, se manifiesta de una manera que se conecta con el actuante directamente y lo expresa a través de códigos físicos (posiblemente sólo reacciones) de presentación y no de representación. Es decir, que la disposición erotizada del actuante, se reconoce como "real" por parte del espectador gracias a factores cognitivos de reconocimiento gestual.

La presentación de la profanación, así se desenvuelva de una manera ridícula, es la presentación explícita de algo que no debería ser visto, de algo que no es posible [*uncanny/unheimlich*]. Es una

aproximación a la vivencia de la manifestación realizada de lo prohibido (y su ridiculización). Esta presentación apela por un sentimiento de co-presencia en el espectador, que lo mueve a sentirse *testigo* directamente gracias al *shock*.

En relación a lo imprevisto, hay dos dimensiones en las que se utiliza. Por un lado, algunos actuantes afirman que Jack Smith, quien era el camarógrafo, les dictaba en algunos momentos qué hacer justo mientras eran filmados y sus órdenes resultaban en algunos casos, además de inesperadas, atrevidas[168]. Por otro lado, a Smith le gustaba incluir intencionalmente situaciones riesgosas y difíciles de manejar que pudieran ocasionar accidentes[169].

---

[168] En el documental *Jack Smith and the Destruction of the Atlantis* (2006), Judith Malina, la actuante que encarnó a *The Fascinating Woman*, (la mujer que se lleva a *Delicious Dolores* después de sobrevivir al terremoto), afirma que Jack Smith en medio de la filmación le dijo que le destapara a Delicious Dolores uno de los senos y oprimiera su pezón. Ella dice que no se lo esperaba y que él la había sorprendido: "[Judith] Malina, ayunando debido a un dia de festividad judía, sostiene que Smith colocó a las dos actrices sobre 'un montón de pétalos de flores y basura' sin 'ninguna preparación en absoluto´. Jack gritó - Sácale una teta. Húndele la teta hacia dentro! – Y yo presioné su pezón como si fuera un timbre', así es que Malina describió la dirección de Smith, a pesar de que su encuentro no parece haber sido para nada tan violento." (trd. 44). Hoberman J., *On Jack Smith's*, *op. cit.*, p. 30.

[169] "Estos "descuidos humanos" eran intereses centrales en las películas de Jack Smith. Ellos son momentos de ruptura en la fábrica de la ilusión cinemática. Cuando ocurren el espectador es arrancado del ensueño de la película y es empujado a un cierto tipo de alienación. El espectador es abofeteado en la cara y concientizado de la naturaleza ilusoria de la película. Pero Smith no se quedaba contento con permitir que estos descuidos y rupturas ocurrieran aleatoriamente. Él se anticipaba algunos pasos. El creaba condiciones en las que las rupturas estaban controladas para ocurrir durante el rodaje. El performance de Beverly Grant con la cobra real en *Normal Love,* la Sirena y el Hombre-lobo cayendo en el barro, las criaturas bailando con las vacas asustadas; todas estas escenas fueron producidas porque Jack creaba las condiciones en las que la confluencia de actores, sets, vestuarios y acciones

Seguramente la escena del terremoto en la que deja caer pedazos de yeso sobre las criaturas para generar una textura visual, obedece a la misma dinámica del riesgo, en este caso ocasionando la pérdida de participación de Francis Francine como actuante de la película, pues un pedazo de yeso era muy grande y lo golpeó en la cabeza, a Smith no le importó, cuestión que lo enfureció y se fue del rodaje.

Si a esto le añadimos que los actores no tenían ninguna preparación actoral, que estaban mediados, además, por ese tipo de encarnación tan particular que les modulaba los gestos a su vez de manera incalculada, y el desconocimiento parcial o total de las situaciones en las que se iba a participar; lo que tenemos entonces es que muchas de las acciones performadas por los actuantes resultaban provenir de una improvisación inesperada y comprometedora, casi una reacción de reflejo[170]. En estas situaciones sorpresivas los actuantes no alcanzan a modular su actuación frente a la cámara, simplemente se expresan en contingencia, sus gestos contienen algo de la presentación del actuante, se le ve el borde de la máscara.

Estos tres recursos añaden bastante potencia al *impacto de realidad* en el espectador, cuestión que, como se afirmó, repercute

---

imposibles, producían 'accidentes', que movían l espectador fuera del estado de ensueño llevándolo a un estado alienado de atención. La ilusión es violada por los 'accidentes' conscientemente provocados" (Trd. 45). Tartaglia, Jerry, "The perfect queer appositeness of Jack Smith" en *Experimental cinema: The Film Reader*, Dixon, Wheeler W. y Foster, Gwendolyn A. (ed.), Londres, Routledge, 2002. p. 169.

170 Este recurso es explotado también, aunque de otra manera, por el tipo de actuación preferido por Warlhol en su primera época. No es sorprendente esta coincidencia gracias a la posible influencia del ánimo *beat*, pero si resulta interesante el hecho de que parte del discurso de presentación de sus de películas estaba sostenido por el hecho de ser 'reales', registros documentales. Y así, sus *superstars* un "95% de pervertidos sexuales" 'reales'.

en la configuración del espectador como *testigo*. El espectador puede ver, incluso de manera explícita y con una fotografía muy interesante, todo lo que ocurre. Puede que no entienda qué es lo que ocurre, qué motiva lo que pasa, quiénes son esas personas, qué es lo que hacen, etc., pero, sin embargo, lo ve y, debido a este impacto de realidad, lo *presencia*, pero nunca es invitado, su mirada es la de un espía, la de un *voyeur* desconocido cuya mirada atraviesa algo íntimo. El suyo es el ojo tras la cerradura.

Esta sensación de intimidad se constituye de diferentes componentes. Por un lado, está también mediada por la presentación de la criatura que en su estado de entrega auto-erótica, manifiesta una confianza en el devenir de lo que pasa. Esa apertura del *darse,* al ser sensible para el espectador; es relacionada posiblemente con la intimidad necesaria para hacerlo. Por otro lado, la presentación de las criaturas y su universo, se enmarca en la experiencia del espectador casi desde el comienzo bajo la gran confianza en la que se desarrolla la convivencia de las criaturas estando desnudas y enredadas en la escena del labial, en donde las manos de algunas de ellas actúan sobre los cuerpos de las otras sacudiendo penes o pintando labios. Esta confianza interna de ese universo, debido a sus particularidades, manifiesta, además, una gran confianza entre los actuantes en el universo actual. Y debido a los valores de administración convencional del cuerpo, la desnudez y la sexualidad grupal, este marco, me parece, sugiere entonces que las criaturas están en medio de cierta intimidad. Alrededor de ellas se teje una comprensión de lo que hacen, sobre la que tejen la seguridad de sus actos. Posiblemente esto también tenga que ver con la intimidad que Smith identificaba en los estudios de grabación, en analogía con la intimidad que se disfruta en el espacio de estar frente al espejo.

Además de estas dos dimensiones, la presentación dada por la entrega auto-erótica de la criatura y la apertura grupal de las barreras del cuerpo, la escenografía propone una codificación espacial que resulta también relevante en esta sensación de intimidad. El 'leve' libreto propone que las criaturas están alejadas del resto del mundo y que se mantienen, posiblemente en un mismo espacio, un gran jardín o un gran salón. No hay en ningún momento actitudes que se refieran a la posible aparición de alguien externo que pueda descubrir la perversidad de sus vivencias, ni nadie que pueda encontrar los cadáveres tras el terremoto. Nunca llega tampoco. Nada se esconde, todo se muestra, todo se hace. Las criaturas están en un lugar privilegiado en donde la mirada de la autoridad castigadora no mira, o no interviene. Todo ocurre en un lugar íntimo y muy privado.

> *Las imágenes de Goya [en 'los desastres de la guerra'] llevan al espectador cerca del horror. Se han eliminado todas las galas de lo espectacular: el paisaje es un ambiente, una oscuridad, apenas está esbozado*.[171]

Tony Conrad, una de las criaturas y creador de la banda sonora de la película, llegó al apartamento donde vivía Jack Smith un día de verano y lo encuentra con una pintura de un florero blanco muy grande, según él de 9 pies por cada lado. La escenografía de *Flaming Creatures*.

Los espacios en *Flaming Creatures* son claustrofóbicos en algunos casos, debido a los estrechos encuadres de muchas de las tomas, pero sobre todo porque no presentan ninguna profundidad de campo en ningún momento. No hay ningún entorno que

---

[171] Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Trad. Aurelio Major, Barcelona, Debolsillo, 2010. p.55.

identifique al lugar donde ocurren las acciones, a diferencia del florero que es una pintura, la pintura que Conrad ayuda a cargar a Smith hasta el Windsor Theatre (412 Grand Street) en donde se hizo la filmación[172]. Ninguna relación con otra cosa, no hay naturaleza, no hay ciudad, no hay ninguna referencia. Ese es el paisaje de las criaturas, un lugar posible, seguramente cercano, pero sin ningún contenido de referencia. Muchos fondos grises planos, muchas tomas en contra-picado, y un florero blanco.

Esta misma falta de referencia mantiene al espectador sin tener una clara identificación acerca del tipo de escenario, interior o exterior, en donde se desenvuelve la película. De la misma manera, se propicia a que el vestuario de las criaturas codifique ese espacio también de fantasía. La falta de ubicación geográfica o cultural permite que ese espacio, sin cielo ni horizonte, quede abierto a la influencia de lo que ocurre. Este contraste entre criaturas intensas y fondos austeros, resalta inevitablemente a las criaturas y su vivencia, que actúan siempre de manera estrecha en ese espacio. Es el lugar de las criaturas, donde ellas están[173]. Y nosotros ahí, en ese espacio tan privado, mirando a través de la cámara.

El impacto de realidad localiza al espectador en la posición del *testigo*, de un testigo de algo íntimo, es decir que su mirada está

---

[172] Es notable también la codificación espacial realizada con el velo colgante y la lámpara árabe. Pero sobre la utilización de accesorios y *props* se hará la exposición en el siguiente capítulo.

[173] Este recurso y en espacios posiblemente similares, también es usado por David Lynch en algunas de sus películas, como en *Lost Highway* (1997) y en *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992), en las escenas en donde muestra el lugar donde viven los 'personajes extraños', el *Lodge*. En la primera, una habitación de paredes son muy oscuras y en la otra, las paredes están hechas con cortinas rojas. Este contraste también puede verse operar de manera similar en el caso de las pinturas de Francis Bacon, en donde los fondos y los objetos están figurados con fondos planos.

codificada no sólo por la presencia frente a algo que ocurrió, sino por el hecho de ver algo que no debería ser expuesto, un develamiento. El impacto de realidad diluye la barrera entre el universo diegético y el universo actual, el espectador es en buena medida *convencido* de que algo "real" está siendo mostrado antes sus ojos, es decir, el testigo cohabita con esa realización perversa de lo profano que se manifiesta ante su mirada.

> *Es un infierno en donde esas criaturas arden, pero su salvaje alegría lo convierte en un paraíso también. Cualquier esperanza es abandonada, como en el escrito de Dante, pero no todo el placer. No sólo la esperanza, sino toda pretensión, toda moralidad, todo excepto la existencia desnuda, el deseo y su descuidada satisfacción. Y se manifiesta la consciencia de que ellas no son solamente pecadores mortales condenados hasta la eternidad, sino también dioses triunfantes, no víctimas, sino disfrutantes* [enjoyers] *de la inmortalidad*.[174]

Mirando por la cerradura

El tipo de perversidad contenida en *Flaming Creatures*, transgrede diversos niveles de la experiencia de su visualización como seguiré exponiendo a lo largo de esta disertación, pero algunos de estos niveles, posiblemente, resultan no ser diferenciables por distintas personas de la audiencia, que trazan interpretaciones y evaluaciones que parten de la valoración de sus percepciones, principalmente desde su red de automatismos morales planteados desde los esquemas de codificación convencional. Como se expuso

---

[174] Kelman, Ken, *op. cit.*, p. 282. (Trd. 46)

en el capítulo anterior, muchas de las lecturas de la película en distintos contextos jurídicos y policíacos, asociaban la película con la categoría de lo obsceno[175] e, incluso, con la pornografía *hard-core*. Esta última vinculación resulta sorprendente (claro, la primera también, pero la obscenidad era, en ese contexto, una categoría de control político que estaba basada en cuidar de la posible influencia de un artificio a personas sensibles, como los niños), pues la pornografía es un género de cine, un tipo de producción muy específico.

Si en *Flaming Creatures* no hay ni siquiera sugestiones de coito, ni se expresa ningún interés co-genital y ni siquiera genera excitación sexual[176]...¿cómo es posible esta conexión con lo pornográfico? ¿Qué particularidades generan la posibilidad de pensar en semejante conexión?

---

[175] "Todas las fantasías sexuales son igualmente válidas. Ellas son medios en donde la imaginación dirige a la criatura al contacto sexual con otras criaturas, siendo ese contacto difícil en el mejor de los casos, y puede ser imposible para los sensibles, los neuróticos, los terriblemente desinformados, los inexpertos, los adultos jóvenes con muy poco en su experiencia que pueda proveer una base de racionalidad. El fantaseo sexual es el medio lamentable en donde la realmente desagradable dificultad de la función sexual es envuelta en glamour, perversidad y en última instancia, simplemente, interés. Es necesario para la propagación de las especies y así para la firmeza de la economía de consumo. Es por esto último que me parece extraño que los intereses de fabricación municipal le den el mal nombre de obscenidad" (Trd. 47). Smith, Jack, "'The Adorable and Past y Creatures...': Journal Notes on the Uses of Pornography" en *Wait for me at the bottom of the pool: The writings of Jack Smith*, Nueva York – Londres, High Risk Books, 1997. p. 78.

[176] "En contraste, los senadores estaba horrorizados con Flaming Creatures. Muchos rehusaron ver la película completa y ninguno pudo describirla en ningún detalle. Es notable el comentario de un senador anónimo: 'Eso era tan enfermizo que ni siquiera me excité." (trd. 49). Frye, Brian L., "The dialectic of obscenity"en *Hamline Law Review* (35:229, 2012), Minnesota, Hamline Law School, 2011. p. 277

> *Lo que estaba siendo atacado no era simplemente la documentación de actos (hetero- u homo) sexuales explícitos, sino la expresión de un erotismo que debería seguir sin ser nombrado.*[177]

La vinculación con la pornografía, se produce, a mi parecer, porque es el modo más fácil y directo de condenar la sensación de perversidad de la película de una manera grave y definitiva. El ambiente imposible [*uncanny*], la inestabilidad cognitiva y afectiva de las articulaciones *funny/phony* y, por último, el impacto de realidad; generan una atmósfera de perversidad posible y cercana, que se fundamenta afectivamente en la presentación de la profanación convencional, que está vinculada con dos aspectos socialmente delicados de la sexualidad: las barreras de definición del género y la violación.

El *testigo*, *espía* o *voyeur* desconocido, la posición construida para la audiencia, presencia un ambiente perverso, que además, no se detiene. Identifica la perversidad, pero no tiene suficientes recursos para comprender, como se verá en el capítulo 5, lo que ocurre. Su experiencia es la de la incertidumbre en medio de una serie de profanaciones *procaces*[178] sexuales y fingidas. La invitación extendida por Jack Smith exige, además, un gesto *morboso* en quien la ve.

---

[177] Siegel, Marc, *op. cit.*, p. 101. (Trd. 48).

[178] *Procacidad* es un atrevimiento (que contiene una actitud eruptiva), que además de ser insolente (que implica tener consciencia de acto), es desvergonzado (es decir que, entre otras cosas, transgrede con intención e ímpetu). La *procacidad* es un gesto que es perverso frente a la gravedad de la restricción de lo prohibido. Desglosado de: http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=procacidad (visitado el 4 de diciembre de 2013, 4:05pm - CST).

Culturalmente, la pornografía ha adquirido, desde los años ochenta, distintas características que hacen de su presencia un punto delicado y altamente contrastado de la creación contemporánea. En el caso del cine pornográfico, muchos de estos contrastes resultan muy interesantes en cada una de sus etapas de producción. La vinculación de realidades como la trata de personas, las violaciones corporales y de palabra, y el mundo de las *porn-stars*; acompañan el hecho de la supuesta baja calidad que domina ese género, la gran variedad de sub-géneros, su notoria presencia cultural y el desinterés de los críticos y otros estudiosos del cine por incluirlo en sus reflexiones. Por otro lado, la pornografía animó grandes debates estatales en distintos lugares en relación a su legalidad o a sus limitaciones de distribución, algunos de ellos posiblemente provocado por los intereses de la millonaria industria que las produce.

Cabe decir que el cine pornográfico *hard-core* no entra en los canales de distribución publica en Nueva York, hasta comienzos de los años 70. *Mona the Virgin Nymph* (1970 - Bill Osco and Howard Ziehm), *Deep throath* (1972 – Gerard Damiano), *Behind the green wall* (1972 – Mitchell Brothers) y *The devil in Miss Jones* (1973 – Gerard Damiano), son las primeras películas presentadas en teatro públicos en donde se presentan de manera explícita, y en primer plano, penetraciones vaginales o anales y sexo oral[179]. Antes de esta época (el estreno de *Flaming Creatures* fue casi diez años antes), la pornografía estaba dominada por las *stag films*, películas *softcore* en 8mm o 16mm, en las que muchas consistían solamente

---

[179] Existen otro par de películas ya incluidas en este género de pornografía *hard-core* en el cine gay: *Cycle Studs* (1970 – Le Salón) y *The boys in the Sand* (1971 – Wakefield Poole). Pero al cine porno homosexual le tomaría un poco más de tiempo alcanzar las salas públicas.

en mujeres jóvenes desvistiéndose parcialmente y posando frente a la cámara; y loops de 10 minutos de orgías privadas utilizados en burdeles y salones de cabinas. Todas estas películas eran producidas de manera casera y su distribución era privada y clandestina.

En su última etapa de judicialización en 1967[180], *Flaming Creatures* es utilizada, junto con tres *stag films* (denominadas: *O-4*, *O-8* y *O-11*), como parte de la estrategia política para desvincular al juez Fortas como parte del Senado de EEUU, en estas otras películas sólo una muestra relaciones sexuales y la otras dos se restringen exclusivamente a mujeres jóvenes desvistiéndose parcialmente frente a la cámara. Si bien la estrategia consistía en publicar la posición "permisiva" de Fortas frente a la relación entre pornografía y obscenidad, trayendo a la luz los casos de obscenidad de las cortes locales, en los que Fortas había sido jurado y había afirmado que dichas películas no eran obscenas. *Flaming Creatures* proponía otro tipo de experiencia diferente, que no estaba relacionada ni siquiera con la incitación a la excitación sexual, propia de las afectaciones del género pornográfico.

> *Más sugerente fue la anécdota de Flaming Creatures, en la que un senador anónimo dijo algo correspondiente a Jack Smith: "La película era tan enfermiza", explicaba el senador, "que ni siquiera me excité". Así su fracaso como pornografía fue algo peor que la pornografía misma.*[181]

A pesar de que la vinculación de *Flaming Creatures* con el cine pornográfico fue apresurada y reactiva en relación a los contenidos

---

[180] Véase nota 32 capítulo 2, para una presentación detallada de todo el proceso, véase Frye, Brian L., *op. cit.*

[181] Hoberman, J., *On Jack Smith's*, *op. cit.*, p. 49. (Trd. 50).

e intenciones, algo en la atmósfera que generaba verla remitía, posiblemente, a la sensación producida por lo pornográfico. Además, como se ha expuesto, esta obra fue clasificada como pornografía homosexual, es decir, gozaba de una doble perversidad sexual condenada, por un lado, en tanto que pornografía y presentación explicita de escenas 'sexuales' y, por otro, como práctica homosexual.

A pesar de que estos juicios resultan obsoletos en este momento, ahora casi 50 años después del estreno de la película, y de percibir esta clasificación dentro de lo pornográfico (más aun en el caso de su clasificación dentro de lo *hard-core*) como un juicio sin fundamento formal, me atrevo a afirmar que hay un tipo de sensación que *Flaming Creatures* es capaz de despertar y que la vincula con el cine pornográfico a través de la sensación corporal que ésta produce.

Se podría afirmar que algunos recursos que he subrayado hasta el momento resultan suficientes para esta evaluación en dicha época: la presentación de situaciones sexuales como la parodia de la violación, de cuerpos desnudos interactuando entre sí como en la escena del labial, la manifestación auto-erótica de la criatura, la exposición en primer plano de penes flácidos y de senos desnudos, el carácter *explícito* de lo que ocurre y el impacto de realidad; pero enunciar estas características no me parece suficiente para aclarar los motivos de la vinculación y para comprender el núcleo de esta vinculación como impacto en la audiencia.

> *Después de ser cuestionada tanto por la defensa como por los abogados acusadores en varios aspectos de su reseña. La corte le pidió a la señorita Sontag que definiera la pornografía. Ella la definió de manera general como*

> *aquello que despierta una excitación sexual, pero acentuó que tanto la intención como el contexto eran consideraciones necesarias para determinar cuando algo era pornográfico o no. Presionada por la corte por un ejemplo específico de lo que ella consideraba pornografía, ella se refirió a los poster fuera de los teatros de cine de Times Square que hacían la publicidad de películas de guerra con imágenes de un sadismo atroz*.[182]

Sontag entonces realiza un gesto que extiende o documenta algo que resulta ahora común en nuestro contexto: la relación entre pornografía y la experiencia de la presentación de imágenes de muerte violenta ("imágenes de un sadismo atroz"). Pero, ¿cómo puede suponerse tal relación si etimológicamente el rango de la palabra no permite este tipo de generalizaciones? Sontag misma hace una relación entre estos dos asuntos muchos años más tarde, en *Regarding the Pain of Others* (2003), hablando sobre fotografía de guerra.

> *Todas las imágenes que presentan la violación de un cuerpo atractivo son, hasta cierto grado, pornográficas. Pero las imágenes de lo repulsivo también fascinan. Todo el mundo sabe que lo que pone lento el tráfico de las autopistas pasando un accidente horrendo, no es sólo la curiosidad*.[183]

---

[182] Harrington, Stephanie, "Pornography is undefined at film-critic Mekas' trial" en *The Village Voice* (18 de junio, 1964). p. 9. (Trd. 51).

[183] Sontag, Susan, *Regarding the pain of others*, Nueva York, Picador, 2003. p. 75. (Trd. 52).

"...la violación de un cuerpo atractivo", esta afirmación es una modificación del término *porneia* [fornicación[184]], en donde lo que queda incluido en la categoría de lo 'pornográfico' es aquello que representa artificialmente [generalizo desde *graphein*: escribir] la "violación de un cuerpo atractivo". En el contexto del libro, esta violación se refiere a la profunda deformación de los cuerpos producidos por la agresividad fatal de la guerra.

Esta generalización no es un capricho de Sontag, pues es manejada en diferentes registros de la cultura contemporánea, incluso, de una manera convencional sin análisis. La asociación del cine pornográfico con géneros de cine como el *slasher*[185] o el *mondo*, que presentan escenas de violencia o de deformación corporal generalmente a través de dolor, coincide en buena medida con la perspectiva de Sontag. Pero esta asociación parece que colectivamente se deba a una relación de reacción frente a ambos espacios de la experiencia del cuerpo histórico en la profanación de un tabú, más que a los alcances etimológicos de la palabra pornografía. Gorner afirma incluso que tanto el sexo como la muerte violenta, resultan ser reflejos de la mojigatería [*prudery*] de la sociedad frente a la existencia de dichos temas[186].

En 1991, Linda William publica *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, en donde relaciona al cine pornográfico, el cine de horror y

---

[184] Fornicación es el acto de tener relaciones sexuales (ayuntamiento o copula) fuera del matrimonio. Tomado del diccionario de la RAE.

[185] Para una discusión especifica de esta relación, centrada en particular en la reflexión sobre este tipo de experiencias en la audiencia en términos de género, véase el escrito de Carol Clover, "Her body, himself: Gender in the slasher film" en *Representations* (20, 1987).

[186] Gorer, Geoffrey, "The Pornography of Death" en *Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain*, Garden City, Double Day, 1965. p. 192.

el cine melodramático, que trabaja específicamente en el caso de los *weepies*. Su hipótesis principal consiste en que cada uno de estos géneros presenta cuerpos en situaciones excesivas en diferentes momentos de la película que están atravesados por unos códigos frente a los cuales la audiencia reacciona por medio de la mimesis afectiva, incorporación [*embodiment*], y así, la pornografía a través de la presentación del orgasmo humano, el horror a través del alarido de dolor, y el *weepie* a través del llanto; generan una influencia que conmueve a al audiencia en su cuerpo, la conecta con tales experiencias y se las hace experimentar de manera propia.

Este escrito de Williams, al igual que el de Clover, resulta fundacional para una serie de estudios sobre la relevancia de la recepción de obras de ciertos géneros de cine, que generalmente eran excluidos del debate de los circuitos académicos. Su aproximación estaba, además, interesada en explorar la influencia de colecciones de películas contenidas dentro de estos, nombrados por ella, "géneros del cuerpo" [*body genre*]. Sin embargo, su aproximación carece de algo que es muy importante: la impresión de la experiencia de visualización del cuerpo en situaciones de exceso, contiene también valores de impacto afectivo, que no se restringen a los momentos de éxtasis de estos géneros y tampoco al ejercicio de la incorporación [*embodiment*]. La cara del cadáver cercenado genera impacto, choca [*shock*].

En 2005 Mikita Brottman, en su libro *Offensive Films*, relaciona lo que Sontag denomina 'violación de un cuerpo' (en el contexto de ciertas películas que enmarca dentro de un género que denomina como *neo-mondo)*, a un cierto tipo de carnavaleo bakhtiniano de la forma misma del cuerpo (una perversión *ad ridiculum* a partir de la terminología de este escrito). Es decir, estas presentaciones de

cuerpos violentados y exhibidos a través de registros o artificios que lo intentaban simular, manifiestan una violación frente a los parámetros de la forma 'cuerpo' y su devenir/respeto supuesto[187].

El género *mondo* se establece históricamente desde la aparición de *Mondo Cane* en 1962 (Dir. Paolo Cavara). Este género se caracteriza por la presentación, supuestamente documental, de una serie de materiales sobre temas de explotación [*exploitation*] en particular aquellos relacionados con las prácticas exóticas (generalmente violentas, dolorosas o sexuales) de diversas comunidades del mundo en relación a un tema en particular, o simplemente frente al deseo de presentar contenidos culturales 'radicalmente' excéntricos y extravagantes. El género *neo-mondo*, posiblemente acuñado por la misma Brottman, está principalmente acotado por el tipo de películas que aparecieron en el segundo oleaje de este tipo de producción en los años 80, que además, está centrado en la presentación de documentación en fotografía y video de muertes violentas reales. Principalmente construye su argumentación revisando las particularidades de *Faces of Death* (1978), *The Killing of America* (1982), *Death Scenes* (1989) y *Death Scenes 2* (1992).

En medio de la presentación de *Death Scenes 2,* Brottman enuncia la aparición de imágenes del archivo del Museo Antiguerra de Ernst Friedrich, quien en 1924 publicó el libro *Krieg dem Kriege*. Sontag en su revisión del fotoperiodismo de guerra, en *Regarding the pain of others*, comenta sobre este libro y se refiere asimismo a las deformaciones y perversiones de la forma 'cuerpo', manifiestas en este tipo de imágenes y su gran impacto, enmarcándolas

---

[187] Brottman, Mikita, *Offensive Films: Towards an antropology of Cinéma Vomitif*, Westport, Greenwood, 1997. pp. 11-15.

precisamente dentro del margen de lo pornográfico como presenté antes.

> *Es absurdo que Mekas argumente que ese nuevo grupo de películas [el cine Baudelairiano], en el que incluye a Flaming Creatures, es un comienzo totalmente sin precedentes en la historia del cine. Tal agresividad le hace a Smith lo contrario a un servicio, pues hace innecesariamente difícil entender los méritos de Flaming Creatures. Flaming Creatures es una pequeña pero valiosa obra en una tradición particular,* el cine poético de shock. *En dicha tradición se pueden encontrar* Le Chien Andalou *and* L' Age d'Or *de Buñuel, partes de la primera película de Eisenstein,* Strike, Freaks *de Tod Browning,* Les Maitres-Fous *de Jean Rouch,* Le Sang des Bêtes *de Franju,* Labyrinth *de Lenica, Las películas de Kenneth Anger (*Fireworks *y* Scorpio Rising*), y* Noviciat *de Noel Burch.*[188]

El cine poético de *shock*

Examinemos someramente la colección de películas que Sontag incluye en esta tradición, para tratar de generar una imagen de

---

[188] Sontag, Susan, "Jack Smith's Flaming Creatures" en *Against Interpretation*, Nueva York, Picador, 1990. p. 227. En el capítulo 5 se expondrá la clasificación de *Flaming Creatures* que realizó Mekas en los distintos momentos de su *Movie Journal* que parten de otros principios diferentes que dependen de otras condiciones que están fuera del alcance de las reflexiones de este capítulo. (Trd. 53).

aquello que ella quiere contener bajo esta categoría del "cine poético de shock" [*the poetic cinema of shock*][189]:

1. *Un Chien Andaluz* (1929) y *L'Age d'Or* (1930) de Luis Buñuel, son quizá las dos películas más conocidas del surrealismo europeo, caracterizadas por una intensa secuencia de rupturas formales y por una latente, y sugerida, atmósfera sexual. Dominique Russell afirma en "Buñuel: Storytelling, Desire and the Question of Rape"[190] que en particular estas obras de Buñuel están estructuradas sobre la presentación de la violación y, así, tendrían, además, un fuerte vínculo con un cierto tipo de perversidad sexual (convencional) que codifica las *condiciones de visualización* de la película. Además de esto, imágenes como la del ojo bisecado con una navaja resultan bastante chocantes [*shocking*] como el nombre de la categoría resalta, gracias al gran impacto de visualización de la transgresión perversa del cuerpo.

2. Entre las "partes" de *Strike* (1925) de Sergei Eisenstein que Sontag resalta, seguramente podríamos incluir la secuencia de la huida multitudinaria que se yuxtapone con registros explícitos dentro de un matadero de vacas. Las composiciones fotográficas de los encuadres resaltan tener, además, una notable composición pictórica y de texturas a partir de las situaciones que se filman.

---

[189] Esta descripción solamente es presentada a través de algunos ejemplos rápidamente y esta categoría no vuelve a ser comentada nuevamente en sus escritos, así que todas las afirmaciones en relación a esto son completamente hipotéticas, pero afirmadas a partir de la visualización misma de las obras.

[190] Publicado en Russell, Dominique (ed.), *op. cit*. pp. 41-54.

3. El elenco de *Freaks* (1932) de Tod Browning, está dominado por personas que presentan algún tipo de deformación corporal, incluyendo enanos, mutilados y prodigios que, además de ser las atracciones de un circo, realizan performances sorprendentes frente a la cámara basados en algunas de sus particularidades y limitaciones. En uno de los momentos dramáticos más importantes, todos estos personajes *freaks* son presentados en su fase oscura, como ejecutantes de un linchamiento estético en medio de una noche de lluvia. Hay un drama amoroso que constituye el desarrollo de la trama que es bastante melodramático y roza las fronteras de lo ridículo.

4. *Les Maitres Fous* (1955) de Jean Rouch es un documental de uno de los rituales de éxtasis de una secta, los Hauka, originarios de Nigeria, que son poseídos por administradores británicos de la época de la colonia. Así como en las posesiones vudú presentadas en *Divine Horseman* (1985 – filmada entre 1947-1954) de Maya Deren, las convulsiones del trance de la posesión presentan rasgos psico-corporales totalmente perversos que, en este caso, se agudizan debido a la cantidad de protocolos e intercomunicación entre esta colectividad de seres poseídos, en medio de un estado extático con lo sutil, que podría relacionarse con la apropiación del gesto y la libertad de ejecución del acto, reconocibles en la entrega auto-erótica.

5. *Le Sang des Bêtes* (1949) de Georges Franju, otro documental, es acerca de un matadero, que resuena directamete con las tomas resaltadas de *Strike*. Se presentan explícitamente las distintas etapas del manejo industrial de animales para adecuarlos como comida para el consumo de

los ciudadanos, desde la muerte hasta el despresamiento; pasando por el desollamiento y desangramiento. Además de esta impresionante vivencia tan *concreta*, la película tiene un estilo de edición por yuxtaposición y maneja, además, encuadres construidos como *tableaux* compuestos de manera pictórica[191].

6. *Labirynth* (1962) de Jan Lenica es una animación que se podría titular rápidamente, a partir de las convenciones culturales, como *surrealista*; gracias posiblemente a que está llena de monstruos y situaciones caprichosas en medio de paisajes realistas o reconociblemente convencionales que, por otra parte, no expresan una lógica convencional de transición entre sí (esto último en términos de constitución de un sentido). Algunas de las escenas, además de estar dominadas por esta atmósfera del *capricho*, muestran situaciones bastante extrañas como por ejemplo la parte de los dos payasos que bailan el uno al lado del otro, en donde sus pies se mueven de manera *imposible*, sus cuerpos son fotografías, y su baile es bastante maquinal como el de un autómata. Los escenarios están dominados por la atmosfera extravagante de las películas de Meliès, que comparten además muchos de los valores retomados por el exotismo *camp*.

7. *Fireworks* (1947) y *Scorpio Rising* (1963) de Kenneth Anger, bastante cercanas de la historia misma de *Flaming Creatures*, son películas del cine Underground de la costa oeste, con un fuerte vínculo con el erotismo homosexual, el

---

[191] El análisis de la composición pictórica de la fotografía de *Flaming Creatures* se analizara en el siguiente capítulo.

masoquismo y la figura del sádico. La presentación de violencia explícita en *Fireworks* y la oda sensual de los *Hell's Angels* (pandilleros blancos motorizados de onda neo-nazi, dominantes en California en los años 50), son contenidos que contradicen decididamente muchos supuestos convencionales frente a la construcción de subjetividad. La fiesta del final dentro de la casa en *Scorpio Rising* y la epifanía final de *Fireworks* con el árbol de navidad en llamas, son escenas que enuncian además un fuerte carácter performativo, *confuso* y *trash*. Además de esto, la composición de los encuadres tiene también un manejo fotográfico muy cuidadoso, propio de la publicidad (es decir, relacionado con la cultura popular [*pop*] de su época)[192].

8. *Noviciat* (1960) de Noël Burch, es una película en la que un hombre es castigado por un grupo de mujeres karatecas, que lo descubren mientras las espía morbosamente en uno de sus entrenamientos. Los maltratos de las mujeres se muestran fingidos pero explícitos, el personaje es un masoquista revelado, que incluso es vendido por su 'ama' al final de la película. El trabajo fotográfico de la película es notable y también obedece a composiciones de herencia pictórica en muchos casos, así como el montaje de escenas

---

[192] Vale añadir que las películas de Anger no fueron judicializadas inicialmente y fueron presentadas en Los Angeles antes que *Flaming Creatures*, pero sus presentaciones se hacían en bares y teatros de cine gay. La película de Smith y estas dos de Anger comparten muchos lugares importantes dentro de la historia del cine gay en Estados Unidos en el periodo previo a la aceptación de la existencia de teatros pornográficos gay públicos. Una presentación de esta historia se puede consultar en la obra ya citada de Jack Stevenson, *From the Bedroom*.

estáticas y concretas, que se vinculan directamente con la estética de los *tableaux*.

Se trata de una colección de películas bastante impresionantes y afectadoras, pero también bastante diversa, localizándola bajo los esquemas convencionales de división provistos por los géneros clásicos, incluso por los medios de producción (en particular por el caso de *Labyrinth,* que es, incluso, una animación). Esta "tradición del cine poético de shock" es una unión categórica que resulta transversal a ese tipo de clasificación y que, posiblemente, debido a su énfasis en el *shock,* responde a un tipo de reacción que no está contenida en los otros géneros o al menos no de una manera autónoma.

Se pueden resaltar ciertos aspectos comunes que podrían vislumbrar algunas respuestas al acertijo heredado de esta leve nota de Sontag, pero todo se convierte en un juego de hipótesis arriesgadas y fuera de la posibilidad de fundamento, una teoría sobre el uso del término de Sontag. Sin embargo, se pueden hacer conexiones que resulten relevantes en este momento de la discusión, revisando con qué otras tradiciones están vinculadas estas películas.

Las escenas que muestran de manera explícita como matan y tratan posteriormente el cuerpo de las vacas y otros animales en los mataderos, presentes en *Strike* y *Le Sang des Bêtes*, así como aquellas escenas de la posesión en *Les Maîtres Fous*; están vinculadas con el género que tomará forma a mediados de los años 70 y que se nombrará como cine *mondo*. Además, claro, de encontrar un vínculo de la presentación *explicita* de destripamientos, desollamientos y asesinatos, de las primeras dos

películas con los parámetros fundamentales del cine *gore* o del *splatter*.

Las películas de Buñuel y las de Kenneth Anger, junto con *Labyrinth*, provienen de la estética artística y sus transiciones entre escenas están estructuradas de una manera que rompe con los regímenes narrativos convencionales (el esquema de posiblidad poiética del cine clásico); en donde la falta de coordenadas de desarrollo o de familiaridad con el tipo de situaciones, genera un *extravío* que acompaña al espectador que las ve por primera vez. Esta característica corresponde a un tipo particular de incongruencia, que imposibilita la construcción de sentido, o su concreción, a partir de una perversión de los modos de articulación de los fragmentos constituyentes. Este tipo de composición perversa de los órdenes de causalidad se denomina como *non-sequitur*[193].

En las películas de Anger, así como en *Noviciat,* se presentan *fetichistas*, particularmente masoquistas y sádicos, como protagonistas de las películas. De esta manera se utiliza la (re)presentación de la perversión de los códigos de definición de las categorías del género propias de su contexto de publicación. Este contexto está caracterizado comúnmente, siguiendo a los especialistas de la teoría de género, por estar centrado en un esquema epistemológico heredero de la política familiar heterosexual y patriarcal (un contexto que generalmente, además, es cargado de misoginia).

El caso de *Freaks* resulta notable debido a que es una ficción en donde la gran mayoría de sus actores presentan diferentes tipos de

---

193 Sobre la relación de *Flaming Creatures* y este modo de presentación, véase el capítulo 5.

deformidades y mutilaciones, y sus personajes se representan dentro de un contexto que busca generar la idea de lo cotidiano, el *realismo*. Estas deformaciones, como ya se presentó, resultan ser presentaciones de irregularidades lejanas del promedio en relación a las formas de la anatomía de lo humano. Además de esto, esta película hace parte de la colección de películas ofensivas recopiladas por Brottman en su categoría del *cinema vomitif*, en donde queda asociada con aquellas películas del *neo-mondo* que se nombraron antes. La proyección pública de *Freaks,* además, fue prohibida durante casi 30 años volviendo a ser proyectada en teatros públicos hasta comienzos de los años 60.

Sontag además de reunir este conjunto de películas excéntricas, las cataloga bajo una etiqueta categórica, "una tradición", que enuncia como "cine poético de shock". La palabra p*oesía* se supone que proviene etimológicamente del griego *poiesis*, que se refiere a la materialización de los pensamientos creativos, entonces *poético* se encuentra cercano a "artificial", en este caso creado como una composición estética. Por otro lado, *shock*, es presentado en el Merriam Webster bajo dos acepciones: Por un lado, se refiere a "una perturbación en el equilibro o en la permanencia de algo", por otro, a "una perturbación mental o emocional que es repentina o violenta". El *shock* es precisamente la reacción frente a lo perverso, que es a su vez uno de los componentes principales de la catalogación de lo *irregular extremo*. El *shock* es la reacción eléctrica frente a la realización histórica y repentina de la ruptura perversa que produce la manifestación de lo *irregular extremo,* que introduce el momento de aporía.

El 'cine poético de shock' está entonces agrupado bajo los criterios de ser poético (artificial) y producir *shock*.

La presentación que se hizo con anterioridad acerca de las vinculaciones de las películas citadas como ejemplos de la tradición dada por Sontag, se centró precisamente en resaltar los aspectos que se podrían subrayar como perversos, mayormente irregulares, y así mismo, a través de leves comentarios, vincular la relevancia de la factura visual a través del uso de una fotografía estructurada con recursos compositivos propios de la pintura, en la mayoría de los casos. La primera característica es presentada con el objetivo de resaltar sus potencias como generadora de *shock* desde esta perspectiva, por el otro, resaltar algunos aspectos que subrayan la reflexión en la factura *artificial* de la realización de la película, pensada como una producción visual estética, en relación con el aspecto *poético* resaltado en la presentación de la categoría.

Es notable que Sontag no incluye dentro de su lista películas pornográficas (en el sentido convencional de su significado etimológico), pero esto posiblemente se deba a que para el momento de publicación del artículo, 1964, el cine pornográfico no era un asunto público, pues su referencia sobre lo pornográfico en relación a la violencia sobre el cuerpo, nos dice que existiría un cierto vínculo entre ese tipo de experiencia y aquella producida por las películas de Franju y Rouch (precursoras del género *mondo*), que están incluidas en su lista[194].

---

[194] En la misma época, 1967, Sontag publica un ensayo "The Pornographic Imagination" en el *Partisan Review,* (re-editado en Sontag, Susan, *Estilos radicales*, Buenos Aires, Taurus, 1997. pp. 57-109), en donde sostiene que en medio de la literatura tildada como pornográfica, se pueden encontrar obras de arte, sin ser esto una condición general a dicha colección de libros, que manifiesta la posibilidad de identificar, para ella, cierta poética dentro de algunas obras del género pornográfico. Podríamos pensar que lo mismo podría pasar en el cine, pero no hay comentarios sobre este asunto.

Sin embargo, la hipótesis de Williams en relación al trazo de una agrupación de películas, los “géneros del cuerpo”, gracias a su fuerte impresión corporal, en las que se refiere exclusivamente al cine pornográfico, al cine de horror y al cine melodramático; podría ser ampliada para incluir dentro de sus alcances al cine de *shock* (que resulta ser una categoría que tiene películas en común con las otras categorías, así mismo como pasa entre horror y porno), gracias a que el *shock*, a pesar de no ser una emoción, es una reacción corporal que, pienso, es capaz de comprometer al espectador de una manera vivencial en la experiencia de visualización de ciertas películas, como argumenta sobre las películas de los géneros que incluye[195].

La conexión con lo pornográfico no resulta pues evidente en estos términos, pero la cercanía de algunas de estas categorías plantea una conexión que puede realizar el vínculo que estoy buscando.

---

[195] Williams realiza una selección específica dentro de lo que encuentra como géneros del cuerpo para postular solamente los géneros en los que existe una conexión de conformidad entre lo que sienten los personajes de la película y la supuesta sensación transmitida al espectador. Pero me parece a mí, que su selección obedece más a un interés argumentativo, resaltar la potencia de la mimesis como proceso de incorporación [*embodiment*] directo, que a la amplitud de los alcances del nombre de su categoría y a la relevancia de su intuición. Williams cita paralelos con la comedia en particular, pero resalta precisamente el carácter opuesto de la situación convencional de los protagonistas que se encuentran en condiciones muy diferentes a la risa de la audiencia. En relación a la vinculación de las películas del género *neo-mondo* el gesto argumentativo resulta similar, pues en estas películas se presentan las perversiones al cuerpo de manera violenta, de manera general sin permitir la oportunidad de sincronía emocional debido al tipo de suceso, así como a la presentación de situaciones ya ocurridas.

Espía cómplice. Procacidad y morbo.

Una de las grandes diferencias entre los géneros resaltados en el análisis de Williams es que la visualización del melodrama no está vinculada con un tipo de perversión *morbosa*. Tanto la experiencia de lo pornográfico como aquélla relacionada con el dolor y la violencia fatal y extrema; están sujetas a una evaluación ética del tipo de subjetividad que gusta de ese tipo de espectáculos. Aquel que se denomina convencionalmente como *voyerista*, en el fondo no es más que un perverso cuya perversidad consiste precisamente en un apetito *morboso* en la mirada[196].

Morbo es el “interés malsano por persona o cosas” o la “atracción hacia acontecimientos desagradables”, y *mórbido,* algo “que padece enfermedad o la ocasiona” o algo “blando, delicado, suave”[197]. *Mórbido* y *morbo* provienen de *morbus* que se relaciona con estados debilitados del cuerpo o la condición, como por ejemplo: la enfermedad, la debilidad, el desorden, la pena de dolor, la aflicción y la angustia.

Cuando en la definición de *morbo* se incluyen términos como ‘desagradable’ o ‘malsano’, se entiende en ambos casos que se refiere a algo que genera un cierto tipo de impacto negativo (morboso), un ‘daño’, ya sea físico o moral. El apetito *morboso* es un tipo de apetito por lo *imposible* [*uncanny/unheimlich*] y su impacto. Lo *imposible*, como se ha dicho, es aquéllo que está

---

[196] Esta definición de este topo de perversión es una adaptación parcial de la ‘concupiscencia del ojo’.

[197] Ambas definiciones son tomadas del diccionario de la RAE. (Consulatado el 20 de enero de 2014).

excluido del horizonte de posibilidad de lo aceptado en el esquema de "realidad".

Tanto la audiencia de cine pornográfico, como aquella devota de las películas de horror, se han reconocido como personas perversas gracias al *morbo* necesario para contemplar la realización material, y explícita, de la cópula excéntrica o de la tortura de otros. Estas dos situaciones resultan estar vinculadas a espacios de entrega y éxtasis que por lo mismo se suponen propios de lo *íntimo*, en la medida en que lo íntimo se desarrolla en un lugar que no es público. Es decir, que la presentación (pública) de un cierto tipo y grado de profanación, rompe, además, con las suposiciones de intimidad generadas por el distanciamiento supuesto del ejercicio de la transgresión profana. Esta ruptura es la que permite al espía observar la realización de lo profano estando distanciado, pero exige de él un apetito *morboso* que le permita continuar en su acto voyerista tras darse cuenta de las violaciones en juego que ocurren frente a sus ojos. La exigencia del apetito *morboso* es uno de los detonantes del gesto de retirar la mirada que muchas personas sienten frente a ciertos espectáculos o, al menos, la contemplación de su posibilidad como huida o cancelación de la experiencia.

Yo afirmaría que la posible conexión que se manifiesta entre *Flaming Creatures* y la pornografía, es animada por los recursos ya nombrados, pero es realizada mayormente en la exigencia del componente *morboso* en la configuración de la mirada del espectador como *testigo* (/espía) en un contexto en donde ese morbo es solicitado por lo sexual desviado[198]. Además de esto, vale

---

[198] Esta relación puede fundamentarse en la calificación de otros artificios asociados con lo pornográfico, que no tienen cabida desde la epistemología del término, como la *porno-miseria*, que fue acuñado para expresar el tipo de explotación que utiliza la presentación documental de situaciones y gente miserable en lugares oprimidos

resaltar, que la decisión de atravesar hacia el campo de lo morboso viene acompañada de una aceptación de lo que se muestra, a una cierta *complicidad* frente a la exposición de dichos contenidos (que además, se encuentran condenados a la marginalidad extrema de lo imposible [*uncanny*]). Pero, en el caso de *Flaming Creatures, ¿*a qué podría referirse dicha *complicidad,* teniendo en cuenta que sus contenidos estpan enmarcados dentro de la articulación *funny/phony*?

> *Yo no hago las cosas para que la gente se perturbe y comience a llorar, esa no es la reacción que estoy buscando. Yo lo hago, pero trato de hacer que la gente se ría de ellas. El* shock cómico *es hacer a la gente reírse de cosas de las que ellos nunca se reirían si fueran reales. En una película, ellos se sienten semi-seguros riéndose de eso. Pero solamente semi-seguros. Ellos se ríen y después se van, '¡Oh Dios mío! ¿Cómo me pude reír de eso?'. De esta manera, la mía siempre es una risa nerviosa*.[199]

Jack Smith afirmó que lo que él tenía en mente a la hora de planear *Flaming Creatures*, era hacer una comedia recurriendo a realizaciones de lo *funny*, utilizando a personajes travestis (que relacionaba con lo *ridículo*[200]) que, además, en algún momento, y

---

del planeta; e incluso las acusaciones que cita Jack Hunter, en *Freak Babylon*, en contra del Freak Show presentado en el North Fair Show en donde performaban Sealo y el enano Peter Terhune, dirigidas por algunos residentes de North Bay Village, quienes argumentaban que el show era pornográfico. Veasé Hunter, Jack, *Freak Babylon*, Londres, Creation Books, 2010. p. 108.

[199] John Waters en Egan, James (Ed.), *John Waters: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2011. p. 97. (Trd. 54).

[200] "Smith se refería posteriormente a Flaming Creatures 'como una comedia en un estudio embrujado' y, en un boceto de una carta sin fecha dirigida al *Village Voice*,

acompañados de otras criaturas, parodian la violación de una mujer y de un travesti. Adicionalmente, todo esto fue producido de una manera que generaba un fuerte *impacto de realidad* a pesar de su extravagante artificialidad. Como se dijo antes, la articulación de estos recursos produce, gracias a algunas de las particularidades ya discutidas, un par de niveles de profanación, en donde el primero se identificó con profanación convencional (la realización material de lo *imposible*) y la profanación fuerte (que consiste en la ridiculización de los modos de enfrentar la gravedad de la transgresión propia de la profanación, en particular en éste caso que se encuentra todo dentro de los marcos de lo inocuo, lo legal y de lo realizable). Así el espectador, en un primer momento es entonces invitado a un evento en donde se presenta lo profano, que detona posiblemente la sensación de la exigencia del apetito *morboso* en la mirada, pero que de manera inocua y paródica lo articula después en algo peor, una burla, que no tiene otro remedio que ser *procaz*[201].

La profanación fuerte, aquella que consiste precisamente en la presentación *procaz* de la restricción de posibilidad frente a lo profano convencional, exige de este testigo/espía ya no sólo *complicidad*, sino disfrute cómico en ese espacio radical de la experiencia; que es lo que Waters resalta del impacto de lo que denomina como "shock cómico": reírse nerviosamente de cosas de las que si fueran verdad, uno nunca se reiría. La exigencia de la profanación fuerte es una exigencia, no sólo de aceptación, sino de reconocimiento de la posibilidad de lo transgresivo al orden de lo simbólico, es decir, al orden de los esquemas de codificación y,

---

explicaba que el usó travestis en la película debido a la comedia visual" (trd. 55). Hoberman, J., *On Jack Smith's*, *op.cit.*, p.17.

[201] Para definición, véase nota 49.

adicionalmente, de disfrute cómico frente a la *ridiculez* de su presentación. Según lo afirmaba Kelman, muchos no rieron y, con seguridad, muchos no percibieron la existencia de la profanación fuerte o al menos no se motivaron, o atrevieron, a realizar esa exigencia burlona.

Closets en llamas: Espectadores confrontando la posibilidad en la positividad.

> Flaming Creatures *no sólo ejemplifica un rango amplio de experiencia y sofisticación acerca de los modos en los que la gente habita el género y la sexualidad, sino también manifiesta una consciencia y compromiso agudamente inteligente y político. El creador de* Flaming Creatures *sabía cómo hacer un producto cultural 'garantizado' para explotar closets, él sabía dónde y cómo detonarlo, y él estaba consciente de que incendiar los closets de la gente no es simplemente un acto de liberador, inevitablemente, alguna gente puede salir quemada, incluyendo, muy posiblemente, a los incendiarios mismos. [...] Explotar el closet a partir de hacer incursiones 'indignantes' en contra del monopolio heterosexual en la representación fílmica, no estaba desvinculado, en el trabajo de Smith, con otras actividades políticas por las que él abogaba y practicaba, tales como la resistencia a lo que él llamaba 'propietarismo'* [landlordism].[202]

---

[202] Moon, Michael, "Flaming Closets" en *October* (51, 1989), Cambridge, MIT Press Journals, 1989. pp. 35-36. (Trd. 56).

Michael Moon y Jerry Tartaglia, autores de algunos de los escritos más citados en relación a *Flaming Creatures* desde la aproximación de la teoría queer, argumentan que esta película tiene la potente capacidad de animar a hombres homosexuales a liberarse de las limitaciones del *closet*. Moon en particular argumentará que la película produce una "incitación no sólo a jugar atrevidamente [*fast and loose*] con los roles de género, pero también a pujar en contra de las restricciones predominantes sobre la sexualidad"[203].

Tartaglia por su parte dedica su artículo a la revisión de un conjunto de transgresiones que Smith realiza en sus películas. Este conjunto de transgresiones incluye cuatro que están relacionadas con la reivindicación homoerótica: "gender fucking", "mocking the heterocentric", "promoting the homoerotic" y "pursuing the Queer Elyseum".

Con "gender fucking" Tartaglia se refiere a algunos acontecimientos en medio de las películas que manifiestan una libertad de tránsito entre los personajes, los actuantes y la etiqueta genérica que se supone que lo debe identificar. Cita el caso de Mario Montez en una escena de *Normal Love*, en la que, encarnando la fantasía de la Sirena, él pierde su peluca en medio de la escena y, así, se genera una gran confusión precisamente por la exposición de estos tránsitos entre etiquetas, coherencia y travestismo.

"Mocking the heterocentric", está centrado en algunos comentarios acerca de películas menores de Smith, en las que se incluyen dentro del libreto críticas directas al esquema de seducción propio del esquema convencional heterosexual, como por ejemplo en *Hot*

---

[203] *Ibid.*, pp. 41-42. (Trd. 57).

Hair Specialists en la que la protagonista rechaza a su pretendiente como parte del cortejo. En este mismo ejemplo, Tartaglia resalta que la actuación de Smith, quien encarna a *Rose* la mujer en medio del cortejo, manifiesta al espectador la artificialidad de sus gestos y por lo tanto, el carácter estereotipado de ese tipo de actitud heterosexual.

"Promoting the homoerotic", así como su enunciación lo expresa, se refiere a distintos momentos de sus películas en las que un ambiente seductor se teje o se manifiesta entre criaturas, generalmente encarnadas por hombres. A pesar de que Tartaglia no cita ejemplos de Flaming Creatures en su escrito, se podría enmarcar dentro de esta 'promoción' toda la secuencia de la resurrección de *Francis Francine* (a través de la mordida de *Our Lady of the Docks*), hasta su posterior baile privado[204].

"Pursuing the Queer Elyseum" se refiere a la presentación de espacios de convivencia de las criaturas (excéntricas por naturaleza), en donde no está presente la mirada reguladora y divisoria que Tartaglia supone propia del régimen patriarcal heterosexual. Con la presentación de esta 'transgresión' Tartaglia termina su escrito, postulando este *Queer Elyseum* como un ambiente social ideal frente a las restricciones de los esquemas de codificación vinculadas a la definición de la subjetividad en relación a su naturaleza queer, que en su caso se refiere particularmente a hombres gay. Si bien él no postula ejemplos de ésta transgresión, podría afirmar que un modo de ver la realización de este tipo de convivio se realiza en la última parte de *Flaming*

---

[204] "Ese visible deseo homosexual y camp, sirve para subvertir la mirada hetero-céntrica y el imperativo concomitante de interpretar la cultura a través de ella." (trd. 58). Tartaglia, Jerry, *op. cit.*, p. 171.

Creatures, en donde las criaturas disfrutan de una fiesta alegre en la que todos se pasan un buen rato que, además, se presenta sin continuación ni fin.

Así, tanto en el escrito de Moon como en el Tartaglia, se resalta que la presentación de la perversión a los regímenes de definición del género, al menos en el caso de hombres homosexuales; junto con el carácter abierto, festivo y decidido en el que esta presentación se manifiesta por parte de la encarnación y comportamiento de las criaturas, son capaces de generar el tipo de incitación en hombres homosexuales para revelarse contra el peso de las restricciones sociales que los mantienen encerrados y escondidos dentro del *closet*. Es decir, la presentación realizada de la perversión en los órdenes de codificación de la forma que definen las subjetividades desde la preferencia sexual, el género, es capaz de animar la encarnación de subjetividades alternativas, en la praxis deluniverso actual, a sujetos que encuentran en dicha perversión de códigos una posibilidad de expresión pública necesaria. Que es realmente una gran potencia de la película de ser cierta.

Como se dijo en el capítulo anterior, la relevancia de la película para comentaristas centrados en la perspectiva queer, localizó a la película casi de manera exclusiva como perteneciente, incluso como documento, de la subcultura minoritaria, según la categoriza James, de los hombres homosexuales. Esta localización, como se expuso, a pesar de resaltar diferentes valores transgresivos y levemente algunos recursos cinematográficos, no deja de ser una aproximación especializada y dirigida por los intereses del enfoque de un cierto grupo y, por lo tanto, es reducida. Los alcances del impacto de esta 'incitación' rebelde, quedan, incluso, enmarcados dentro de la liberación gay, cuestión que presenta sus posibilidades

de impacto de manera restringida debido a los alcances de los intereses de este grupo de comentaristas.

> *Lo que estaba siendo atacado no era simplemente la documentación de actos (hetero- u homo) sexuales explícitos, sino la expresión de un erotismo que debería seguir sin ser nombrado. No era solamente el mundo del arte lo que estaba siendo atacado, sino las posibilidades de diversidad erótica. Una defensa de la película que quiera reconocer la legitimidad de expresiones culturales de la perversidad, tendría que llamar la atención en la cuestión de los efectos normalizadores de la organización existente de la vida erótica.*[205]

Marc Siegel, uno de los autores de enfoque queer, e incluso aquel que públicamente manifiesta su interés de incluir a *Flaming Creatures* como documento queer; resalta en esta cita el valor confrontativo que genera la película frente a las "posibilidades de la diversidad erótica". Esta confrontación, que Tartaglia y Moon localizan exclusivamente en el contexto de la vida erótica gay, está directamente relacionada con los límites del espectro cultural en la definición de subjetividades excéntricas, que no se restringe nada más a ese caso.

Siguiendo la línea de argumentación de este capítulo, tanto los procesos *de auto-fabricación extrema* como la definición de fantasías, no están restringidas a las manifestaciones convencionales provistas por la publicidad de la cultura gay. La encarnación de fantasías y su aspecto fetichista no están tampoco restringidos a los placeres y deseos de identidades queer, a pesar de ser mayormente explotados y divulgados en sus prácticas. La

---

[205] Siegel, Marc, *op. cit.,* p. 101. (Trd. 59).

encarnación de la fantasía o la fascinación fetichista, son ejercicios de posibilidad abiertos a cualquier persona (ya en una cita anterior Smith argumenta acerca de que toda persona tiene un "ser criatura"), pero implican un giro de activación (auto-) erótico que resulta excesivo para los planteamientos negativos[206] que configuran las bases de definición de la identidad del ciudadano.

> *Romper las reglas es anunciar que uno es un inadaptado [misfit] auto-declarado y ocupar tal posición es desatar sobre uno mismo los miedos proyectados de todos los 'normales', ejecutados en la ridiculización, el ataque, la separación y la alienación. El propósito de toda esa violencia psicológica es la de disuadir y distraer al transgresor, empujándolo a volver a una 'zona de seguridad' de predecible similitud: la normalidad. Y para la persona de una sexualidad diferente, para el queer, esa 'zona de seguridad' es el closet.*[207]

Como bien lo dice Tartaglia en esta cita, la adopción de la metáfora del *closet* dentro de los discursos queer, pone sobre la mesa algunos parámetros de esta discusión frente a la posibilidad de encarnación (auto-) erótica excéntrica, resalta por un lado el impacto de la opresión social (provista por esta "violencia psicológica") al excéntrico y, por otro, la reacción de ocultamiento y protección

---

[206] Aquí me refiero a 'negativo' en su sentido apofático, que contempla todo aquello que no se es, de igual manera a como se usa en el caso de la teología *negativa* o incluso en la hipótesis diferencial (*negativa)* de Saussure en su teoría de asociación de significado a un significante dado dentro del universo del lenguaje. En el contexto convencional la definición del sujeto se establece a partir de las prohibiciones que no debe cruzar, así su rango de acción y de posibilidad queda acotado dentro de los terrenos de dichas prohibiciones.

[207] Tartaglia, Jerry, *op. cit.*, p. 137. (Trd. 60).

dentro de lo 'normal'. Dado que los debates sobre la vida erótica resultan fundamentales dentro de la vida misma de personas que tienen preferencias sexuales diferentes a la (aún) hegemónica heterosexualidad, de ahí la temprana inclusión de la metáfora, la discusión sobre los alcances de la excentricidad erótica se han restringido a los intereses particulares de activistas y académicos centrados en las reflexiones de la subjetividad queer. Esta restricción, propia de una aproximación especializada y focalizada en ciertos procesos políticos de inclusión y respeto, ha generado la imagen de que el esquema reactivo propio del fenómeno del *closet,* fuera exclusivo del terreno estudiado por esa teoría.

"Estar en el *closet*" es una experiencia que puede ocurrir a cualquiera de diversas maneras, pues la participación de lo social y de lo público en la construcción de estructuras psíquicas centrales como la personalidad. Esconderse en el *closet*, huir de la vista de los otros, excluir el cuerpo y la apariencia; puede ocurrir a cualquiera que tema (o quiera evitar) que los permisos que se quiere tomar en su acción de su vida, sean juzgados con sevicia por los demás.

> *'pasty', un adjetivo sinónimo [para Smith] de falso o falsificado [phony], no era necesariamente peyorativo, sin embargo, el neologismo de Smith 'pasty normal' era un término denigrante para heterosexual.*[208]

El recurso convencional de los discursos que centran sus reflexiones a las problemáticas del género tiende, así como Smith en esta cita, a relacionar ciertos aspectos culturales generados por el esquema patriarcal con la preferencia sexual hetero. Esta posición me parece muy general y poco exacta, así como deben ser

---

[208] Hoberman, J., *Jack Smith: Bagdada*, *op.cit.*, p. 18. (Trd. 61).

de generales las relaciones de comportamiento que cualquiera trate de definir dentro de comunidades de otras preferencias sexuales. Es cierto que existen esquemas que convencionalmente fueron (o son) estructurados desde un enfoque epistemológico patriarcal y heterosexual. Que en últimas se supone hace resonancia de la relevancia teórica que se le da a la familia (hombre, mujer e hijos), y a la serie de parámetros que deben articularse dentro de esa forma básica de constitución. El hombre se supone como jefe y autoridad máxima de esa unidad y, por lo tanto, representante social junto a otros hombres de otras familias, así mismo como las posiciones administrativas superiores dentro del esquema jerárquico del orden político. La mujer, por su parte, está sometida a la voluntad de aquel hombre, además responsable del cuidado de los hijos y la casa. Sin embargo, este esquema patriarcal no es algo propio e inherente del proyecto de aquellos que tienen una preferencia heterosexual[209], el esquema patriarcal es sólo una de las posibilidades de proyectarse políticamente desde lo hétero.

"*Pasty normal*" en la cita de Smith, se refiere a aquel que entra dentro de los parámetros de lo 'normal' simulándolo [*phony*] o haciéndolo sin gracia, sin glamour. Estar *pasty* [pálido, macilento[210]] es definido como estar "pallid and unhealthy in

[209] Frente a este aspecto resulta notable la posición radical de Edelman, que resalta la característica de que el(a) *queer* no va a tener hijos y que por lo tanto, tiene un modo de administrar su vida que posiblemente se encuentra lejano de las políticas de mejorar las condiciones de un mundo futuro. Véase Edelman, Lee, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham y Londres, Duke University Press, 2004.

[210] http://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=pasty (consulta-do 13:28 martes 4 de febrero de 2014)

appearance"[211]. Un *pasty normal* es la encarnación de un tránsito a la muerte sin entusiasmo, que debe ser similar a la vida que uno debe tener en una mazmorra, un pequeño cuarto sin ventanas, o un *closet*. Posiblemente, para algunos, una vida como la del Segismundo de Pedro Calderón de la Barca (en su libro "La vida es sueño"), que vivió mucho tiempo en una pequeña prisión[212] encadenado.

> *La fantasía sexual es profundamente personal, no es el asunto de nadie más, particularmente no de esos plutócratas cuya esfera propia consiste en encontrar nuevos usos para el plástico y la utilización de chicas dispuestas a casarse* [nubile girls], *para el acto sexual necesario, para hacerse de unos centavos extras de un público que ha sido amamantado alegremente por el bien de un flujo constante de permisivas queridas sonrientes y de pelo cepillado. Ver con atención* [perusal] *las publicidades de cualquier revista se convierte en el fantaseo sexual tal como es propuesto por una vasta mecanización. Se sabe que las personas han perdido la visión de una vida propia de fantasía sexual personalmente imaginada y*

---

[211] http://www.merriam-webster.com/dictionary/pasty (consultado 13:30 martes 4 de febrero de 2014)

[212] La vida de este personaje además de ejecutarse dentro de este pequeño recinto, teniendo en la trama de la obra incluso consecuencias casi fatales, permitió afirmar al (la) autora del articulo sobre *la vida es sueño* en Wikipedia.org, haciendo una adaptación de la metáfora platónica del hombre en la caverna, que "Segismundo vive en un principio dentro de una cárcel, de una caverna, donde permanece en la más completa oscuridad por el desconocimiento de sí mismo; sólo cuando es capaz de saber quién es, consigue el triunfo, la luz". Vale resaltar que el motivo psicológico de Segismundo está dirigido inicialmente por un deseo de venganza y rencor. (el link de artículo es: http://es.wikipedia.org/wiki/La_vida_es_sue%C3%B1o y fue consultado martes 4 febrero de 2014)

> *caprichosa, en medio de este mundo-de-ensueño-perfeccionado-de-departamento-de-arte* [la "realidad"] *de devenir gestos, pucheros, arrebatos afectados y de máscaras ardientes y secas de una ninfomanía psicosexual furiosa, que es aceptada como una cuestión de rutina así como las imaginaciones del amor perfecto de bizcochería. Y los amables fabricantes proveen esto a las mentes en cantidades que insensibilizan y que hacen de todos nosotros gigolós y hacen que algunas personas incluso se choqueen* [shock] *de que puedan existir fantasías sexuales diferentes a las imágenes de parejas sexuales que no están vestidos con ropa nueva, frescas aun de la tintorería, choqueados* [shocked] *por las imágenes de parejas con caras sin textura, choqueados por la inutilidad de cualquier cosa, pero siendo moldeados de una manera rígida como seres auto-conscientes que sonríen con agrado, mostrando un producto y desmayándose con arrebato, todo al mismo tiempo.*[213]

El gesto de la encarnación auto-erótica de la criatura es una manifestación de libertad excéntrica, frente a los esquemas de codificación. Esta libertad consiste, por un lado, en la entrega placentera a una fantasía (como posibilidad), y por otro, en que dicha fantasía es una perversión inocua (en el caso de *Flaming Creatures*, particularmente una potencial doble-profanación), que supone por definición, estar fuera de lo *posible*.

Esa libertad de actuar [*perform*] junto con el aspecto cercano (*trash*[214]) y potente *impacto de realidad*, acerca a la audiencia con

---

[213] Smith, Jack, *The adorable and pasty*, *op. cit.*, p. 78. (Trd. 62).

[214] El adjetivo *trash* se refiere, en la jerga del cine no convencional, a un estilo de cine de bajo, o muy bajo presupuesto, en el que las condiciones de producción se

las personas que actúan en la película y su atrevimiento erótico lleno de perversidad y sin castigo. La decisión que se expresa en los modos como se desenvuelven las criaturas en los tránsitos por las escenas del ´leve´ libreto, expresa también una seguridad dentro del universo diégetico que anima la posibilidad de realización de la fantasía, mediada, claro, por los artificios propios del cine. Esas fantasías encarnadas, las criaturas, viven en un mundo otro, si se quiere un mundo criatura, y los actuantes que tienen que ejecutar las acciones provistas por Smith para esta película, sus *flaming creatures;* ambos detonan una confrontación interna en el espectador.

Ver a alguien (cercano) logrando algo, genera posiblemente la posibilidad de alcanzarlo, para aquéllos que quieren lograr lo mismo logrado por ese alguien. Y posiblemente la confrontación juegue un papel importante, en algún momento de su construcción de posibilidad a partir de dicha experiencia[215].

---

realizan con actuantes poco o nada educados en la actuación académica; filmadas en locaciones gratuitas, generalmente casas, apartamentos y sitios públicos; y de una evidente artificialidad. La falta de vinculación con empresas productoras en la mayoría de estos casos abre las puertas para la publicación de excentricidades, casi siempre, personales. Esta caracterización es ahora clara, e incluso, es una categoría que es utilizada como recurso formal para, por ejemplo, generar ambientes alternativos o dinámicas de recepción particulares. Sobre el *trash* volveré más adelante en donde analizaré con más profundidad su relación con *Flaming Creatures* y sus posibles impactos.

[215] En "Motion, emotion and empathy in esthetic experience", David Freedberg y Vittorio Gallese, presentan una serie de hipótesis acerca de la posibilidad, incluso, de generar incitaciones en el espectador a realizar lo que se ve en imagines fijas de cuerpos humanos hacienda algo. Este artículo fue publicado en Dufrêne, Thierry et Anne-Christine Taylor, *Cannibalismes disciplinaires: Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie*

Confrontar es cohabitar de manera consciente con la existencia de algo en un momento particular. En el caso de *Flaming Creatures*, esta confrontación se genera debido a que la audiencia reconoce la libertad que se presenta antes sus ojos por parte de los actuantes, de toda la libertad de la mente que está detrás de lo que ocurre y se ve, posblemente, desnudada en dicho reflejo frente a si misma. El reconocimiento de dicha libertad creativa[216] y de actuar [performance], posiblemente anime una comparación con los modos en los que se explota el rango de libertad que tenemos de operar y explorar nuestro propio erotismo[217], nuestra relación con

---

se rencontrent, Paris: Musée du Quai Branly-Institut Nationald'Histoire de l'Art (INHA), 2009. pp. 37-61.

[216] "La imaginación creative es inseparable de la fantasía y donde hay fantasía hay inmoralidad y amoralidad. En la fantasía el inconsciente emerge y las normas de moralidad, razón y humanidad son violadas. Se ha dicho que la gente culta está más inclinada a actuar en las fantasías deseos nocivos, que quizá otros actúan de una manera más directa. Si esto es cierto, esa es una de las virtudes de la cultura. Pero entonces no deberíamos sorprendernos de encontrar arte de gente educada llena de tales fantasías." (trd. 63). Dollimore, Jonathan, *Sex, Literature and Censorship, Cambridge*, Polity, 2001. p. xii.

[217] Si bien la cita de Smith se refiere a las fantasías sexuales, el tratamiento que se la ha dado a lo largo del capítulo a la apertura del ejercicio de las fantasías en distintos contextos y por distintas iniciativas, así mismo se ha tratado de mantener el alcance de lo erótico sin restringirlo a lo sexual y a lo genital. La salida del closet para muchos homosexuales tiene que ver principalmente con la encarnación de una personalidad pública y la auto-aceptación, que con el desarrollo de una práctica sexual, que finalmente puede mantenerse bajo los recursos de la privacidad. En relación a esto son muy interesantes las figuras de Andy Warhol y Georges Maciunas (el creador de la vanguardia *Fluxus* en Nueva York), e incluso el mismo Smith, que por parte de su vida escondieron su preferencia homosexual, desconcertando a distintos entornos sociales a través de su enigmática vida sexual. El caso de Maciunas resulta el más patente llegando incluso a una *boda-fluxus* [Flux wedding] performada por Maciunas y Billie Hutching. Tres meses después de esto Maciunas muere.

el fantasear e, incluso, con la prohibición propia a la alteración simbólica.

> *Lo que es evitado puede ser entendido como un tipo de barra de medida que ayuda a entender la naturaleza de aquello que es respetado y reverenciado. Es importante recordar que la excentricidad se refiere a la violación de lo usual y de lo generalmente aceptado. Cuando la vida se sale de su cauce convencional, podemos ver el cauce en sí mismo aún más claro.*[218]

La presentación de lo profano inocuo y procaz, ese modo de profanación fuerte, hace explícita la posibilidad de actuar ampliamente dentro del marco de lo establecido como posible, es decir una explotación excéntrica de la posibilidad de acción dentro de lo permitido con una fuerte carga erótica, manifiesta en la encarnación de la criatura. La confrontación de *Flaming Creatures* es la confrontación con los modos de plantear y disfrutar de espacios de *éxtasis* a lo largo del performance de la vida.

En el caso de ciertos hombres con inclinaciones travestis, seguramente al ver la película, como lo afirma Moon y Tartaglia, esta confrontación se da en relación a la posibilidad de realizar su fantasía y vestir de mujer, siendo esta encarnación una de las muchas de salir de la personalidad convencional (*ek-stasis*), posiblemente para siempre[219]. En el caso de ciertos hombres de

---

[218] Brottman, Mikita, *op. cit.*, p. 2. (Trd. 64).

[219] Es notable la historia de Mario Montez (nacido René Rivera), quien adopto este nombre y una actitud travesti (homosexual), después del rodaje de esta película. Smith fue quien lo bautizó para los créditos de la película. La criatura de Mario Montez es la *Spanish Dancer*, que está vestida con un vestido negro de encaje como

inclinación homosexual ver la película posiblemente confrontaba precisamente los modos de proyectar su *éxtasis* en relación a su sexualidad.

> *Quiere más! necesita todo lo que puedas tener, necesita cualquier cosa que no tengas y deséalo con ganas. Necesita todo lo que no necesitas, necesita lo que odias, necesita aquello a lo que te has opuesto durante años.*[220]

Confrontar los modos de proyección y encarnación erótica en la vida, para algunas personas (independientemente de su preferencia sexual), puede hacer manifiesta la adecuación personal a los estándares convencionales de proyección de la vida, simplemente como un gesto neutro de mantenerse dentro de los regímenes de lo "normal", una parcela contenida en el horizonte de posibilidad. Es decir, que puede manifestar el descuido y la falta de reflexión acerca de los espacios la encarnación de sus propias fantasías o de un modo de estar que sea erotizado, debido a la relación automática de lo convencional con lo posible (el fenómeno de la identificación tradicional de la "realidad" con el mundo, que supone que lo posible está dado por las operaciones de los esquemas de codificación).

Esta confrontación, de existir, marcaría la conciencia de ser parte de la modelación de lo homogéneo, gracias a la imagen política tradicional de lo perverso (que en si es la alteración de los modos convencionales) como inmoral (y por lo tanto, imposible), y, así mismo, por la presentación negativa del papel social que opaca el pensamiento de lo positivo, es decir, la gran posibilidad de acción

---

una bailarina de Flamenco. Mario Montez murió el 26 de septiembre de 2013, 24 años después que Smith y un día después de su aniversario de muerte.

[220] Smith, Jack, *The perfect filmic*, *op. cit.*, p. 29. Trd. 65)

dentro de lo que es posible y admitido. Esta posible confrontación en la audiencia, como cualquier otra, motivaría una reflexión y posiblemente un cambio de vida (claramente sin una dirección previsible en términos generales).

¿Qué es la vida?

Un frenesí.

¿Qué es la vida?

Una ilusión, una sombra,

una ficción y el mayor bien

es pequeño; que toda la

vida es sueño, y los sueños,

sueños son.[221]

[221] Monólogo final de Segismundo en Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, Madrid, Alianza Editorial, 2013.

1. Film for these film romanticists (Marx Bros., Von Stroheim, Montez, Judy Canova, Ron Rice, Von Sternberg, etc.) [is] a place. Not the classically inclined conception a strip of stuff (Before a mirror is a place) is a place where it is possible to clown , to pose, to act out fantasies, to not be seen while one gives (movie sets are sheltered, exclusive places where nobody who doesn't belong can go).
2. If you couldn't move in your theater seats ... if you couldn't tear your eyes off of the actor, then it must be good acting ... (long pause with piano music).
3. The altar, after months of growth, change and minishment on the 14th Street living-room floor, had been re-erected on the side of the Moon Pool. And Rene, her high priestess adorer and reincarnation, lay in her silver-glistening, blonde-wigged, bejewelled mermaid's costume, worshipping the stark black and white photograph of Maria Montez around which the altar was built. Small candles, death's head, jewels, rings, necklaces, plastic flowers, Art Nouveau vessels, hand mirrors.
4. On one hand, "The Perfect Film Appositeness of Maria Montez" downgraded narrative to insist upon the essentially visual nature of movies. On the other, as its title made clear, the essay was consacrated to the mystery of the human presence.
5. The truth is that Montez is always herself. Montez vehicles are unintended documentaries of a romantic, narcissistic young woman dressing up in pasty jewels, striking fantastic poses, queening it over an all-too-obviously make-believe world. For Smith, her inept portrayals of Scheherezade, the Cobra Woman, and the Siren of Atlantis hyperbolized the actual situation of a Hollywood glamour goddess. Montez's transparent role-playing, and her unconcealed delight at being the center of attention, were more authentic to him than the naturalism achieved by successfully phony actresses.
6. Our great interest in films is partly the challenge it presents us to step into the visual realm. A personality type star appeals to, informs the eye. Maria Montez was remarkable for the gracefulness of her gestures and movement. This gracefulness was

a real process of moviemaking. Was a delight for the eye - was a genuine thing about that person - the acting was lousy but if something genuine got on fi lm why carp about acting - which HAS to be phony anyway - I'd RATHER HAVE atrocious acting . Acting to María Montez was hoodwinking. Her real concerns (her conviction of beauty I her beauty) were the main concern - her acting had to be secondary. An applying of one's conviction s to one's activity obtains a higher excellence in that activity than that attained by those in that activity who apply the rules established by previous successes by others.

7. She believed and thereby made the people who went to her movies believe. Those who could believe, did. Those who saw the World's Worst Actress just couldn't and they missed the magic. Too bad - their loss [...] Wretch actress - pathetic as actress, why insist upon her being an actress – why limit her?
8. But in my movies I know that I prefer non actor stars to "convincing" actor-stars - only a personality that exposes itself - if through moldiness (human slips can convince me - in movies) and I was very convinced by Maria Montez in her particular case of her great beauty and integrity.
9. Because Maria Montez who embodies all the above cannot be denied - was not denied - the mass of thoughts we have about film must be added to, to include her acting, since anybody's acting is only the medium of soulful exchange and is not important in itself except at the point that the acting student learns to forget its rules; In Maria Montez's case a high fulfillment was reached without ever having known the rules and those who adore rules could only feel offense, and expressed it in ridicule.
10. Smith was calling for a cinema of axiomatic substances, personalities, and icons, shaped around the sacred presences of stars rather than the narrative pretexts which propelled them into place.
11. Really, the way to remember Frankie Francine is not to think of those long, sad stories of his youth and times when he had his own long brown hair and marriageable suitors, but with sharp-pointed features and dark eyes flashing with indignation and fury at Jack's failure to take care of his clothes. His marvellous, worked-over, much-loved clothes. His pink gown with flowers

and frills. He wears it at the top of the wedding cake, drowning in a waving sea of tendril arms as he sinks, with many bumps and groans, to the bottom of the cake. And bruises 'That motherfucker doesn't care what happens to me.' Shrill, busy, angry voice. Sharp as his face. Not like the soft, thickening waist muscles seen years later as he rocks self-consciously onstage in pink stage chorus costume. Delighted. And he's right. Jack Smith doesn't care. Not like that or for that. Jack's attention is elsewhere. He's getting chimera cameras, film, cars, locations, costumes, people, meeting-places and God knows what other down-bringing affairs to attend to (if they bring him down). And the movie. Getting his creatures to be creatures alone all the time, nurtured, breathed-on, tended, grown.

12. It shows on film which is totally insane - the actors all incandescently amok, no control over themselves - their souls glowing thru their skin. And their eyes burning with the desire to give & the realization of our common helplessness. Tragic twisted faces - Labyrinths (sic) for a tormented Minotaur.
13. The rejection of character in preference for the performers' self-presentation in theater that "was something" rather than "about something" was itself informed by the beat imperative to situate art in the tensions of everyday life.
14. Forsaking technical proficiency in every aspect of production, from the outdated film stock and scratchy records to the flaming creatures "failed" performances, Smith privileged instead the cinematic realization of his and his friends' erotic fantasies. An aesthetic composition was thus not the result of perfection, but the expression of an erotic quest-better yet, the quest for erotic expression.
15. This discontinuous 42 - minute succession of "exotic" tableaux, served with a rich stew of (mainly) dated pop music, is a cross between Josef von Sternberg at his most studiedly artistic and a delirious home-movie of a transvestite bacchanal except that "transvestite" is not precisely the word for Smith's gang of Arabian odalisques, Spanish dancers, blonde vampires, and sultry beatniks (half naked, some actual women).
16. Indeed, it could be argued that this blurring of person and persona is at the heart of both Flaming Creatures and Ron Rice's

contemporaneous 1963 *Chumlum*. The colourful and transgressive performers in both films occupy an ambiguous space between role-playing and performing their counter-cultural selves, so that Flaming Creatures functions on one level, as Michael O'Pray has asserted, as 'a document of Smith and friends at play'.

17. Well, we are all creatures. Number one, you see. And the part of a person that is the same as everybody else is his creature self. ...But this has soulful extensions too because in a lot of respects all humans have the same imagination and so forth and they have — and this is all I meant by the term 'creatures'.
18. When I spoke of its vision, I meant primarily this: a glorification of what tamer creatures would call the "perverse" pleasures, the "violent" joys, the "dark" raptures. When I spoke of its realization, I meant the art by which these pleasures and raptures were projected, in every sense of that word, so large and clear that we who never shared or saw the things themselves and never could see and share them on the screen, because they were so large and clear that those who acted those pleasures and raptures must have, looking at themselves in black and white, known themselves transfigured.
19. The extravagant costume and personae displayed at the balls are serious rehearsals for a much tougher walk - down the "mean streets" of New York City. The balls are opportunities to use theatre to imitate the theatricality of everyday life - a life which includes show girls, bangee boys, and business executives. It is the endless theatre of everyday life that determines the real: and this theatricality is soaked through with racial, sexual, and class bias.
20. They would have happily sat through a pornographic movie, which they were expecting to see and which the host had promised them that night-but they could not take the fantasies of Jack Smith.
21. The balls aim to show that a flamboyant walk at the Imperial Elks Lodge is a ticket to passing for real outside of the club. Counterintuitively, performing this real allows the walker to be passed over, not vulnerable to the hostile gaze of white heterosexual culture. The goal of the balls is to theatricalize the passage from excessive hyper-visibility attendant on the "other"

in white, affluent culture to the "invisibility" accorded to white men within that same culture.

22. Having a favorite star has very human ramifications - not star-Like entirely. Stars are not stars, they are people, and what they believe is written on their foreheads (a property of the camera). Having a favorite star is considered ludicrous but it is nothing but non-verbal communication the darling of the very person who doesn't believe anything real can exist between a star and a real person. Being a star was an important part of the Montez style.
23. Occasionally, movies and movie-star personalities have the power to effect total transformations in the psyches of sensitive viewers.
24. Jack Babuscio has observed: "camp is often exaggerated...[and]...it signifies performance rather than existence". As an aesthetic strategy camp can be said to function as undermining "the depth model of identity from inside, being a kind of parody and mimicry which hollows out from within, making depth recede into its surfaces. Rather than a direct repudiation of depth, there is a performance of it to excess: depth is undermined by being taken to and beyond its own limits". Camp thus draws attention to the constructed status of ontological identity (and, by implication, 'morality', 'normality', etc.) using a strategy that embraces parody, pastiche and exaggeration. In Flaming Creatures (and other Jack Smith texts, across a variety of media) an aesthetic of camp manifested via the use of lavishly costumed, ambiguously gendered creatures implicitly acts as a challenge to the 'norms' and 'certainties' of dominant culture.
25. Camp and Beat culture share a belief in combining the commonplace, daily life, with the aesthetic; both see a link between art and the everyday. For the Beats the everyday was one of the foundations for their literature and poetry: much Beat writing emerges from autobiographical material and personal, everyday experience informed their work. In camp the link between art and the everyday functions antithetically to this, rather than life informing art, art informs life, thus, a key element of Jack Smith's camp aesthetic was the desire to make and live, the everyday as art and his home was at various times both a film set and a theatre (the Plaster Foundation).

26. These were light films - if we really believed that films are visual it would be possible to believe these rather pure cinema - weak technique, true, but rich imagery. They had a stilted, phony imagery that we choose to object to, but why react against that phoniness? That phoniness could be valued as rich in interest & revealing. Why do we object to not being convinced - why can't we enjoy phoniness? Why resent the patent "phoniness" of these films - because it holds a mirror to our own, possibly.
27. …these critics neglected the erotics of role playing. For the transvestism among Smith's creatures is not an expression of innocence, but of desire.
28. What neither author considers is: firstly, the motivating factors, including sexuality and gender, which may influence parody that appears "blank" and disengaged; and secondly, that indifference to "content" is a major critical and political strategy. In fact, "slighting content" may be the most important move in the denaturalization and deconstruction of discourses and their various truth-effects.
29. But I tell you Maria Montez Moldy Movie Queen, Shoulder pad, gold platform wedgie Siren, Determined, dreambound, Spanish , Irish, Negro?, Indian girl who went to Hollywood from the Dominican Rep. Wretch actress - pathetic as actress, why insist upon her being an actress – why limit her? Don't slander her beautiful womanliness that took joy in her own beauty and all beauty - or whatever in her that turned plaster cornball sets to beauty. Her eye saw not just beauty but incredible, delirious, druglike hallucinatory beauty.
30. Smith embraced (cinematic) artifice as a necessary precondition for the acting out of fantasies. He realized that only through artifice-and self-consciously trashy artifice at that-could the reality of his creatures be expressed on film.
31. As such, the 'Oriental' is always an 'impostor': estranged for being an object whose difference to the subject is repeatedly affirmed, yet paradoxically familiar for being an intimate construction. The twinned difference and familiarity of the impostor are each a function of the same 'theatrical' fantasies through which foreignness itself is formulated and maintained. Smith rehearses this impostor status as a pose, revealing the thorough fraudulence of the cinematic or literary other, while also demeaning the myth

of a coherent cultural identity set apart from the compulsion to represent our fantasies of that other.

32. I started making a comedy about everything that I thought was funny. And it was funny. The first audiences were laughing from the beginning all the way through.
33. When the first show was over, a clique, a claque of six or so, back on the west side applauded. And I, all alone, east of the aisle up frontish, applauded, amid the numb and blind. Amid the tame, I halted, oppressed by their inertia, paused, vacillated, considered for two beats of silence or three, before I clapped solo and thus no doubt branded myself a clappy pervert, crap happy degenerate, slobbering sadist, or, even, perhaps Jack Smith . Alone I applauded, and wondered who dreamed that I did just because the film was beautiful. So if you were there, reconsider. Fan the Flaming Creatures. They're there in back of your eyes. You missed them when they were in front. That's why I wrote this now, instead of later; they might still be bright enough.
34. Underground films tend to attract audiences held captive by their loyalty to the Underground idea, who sadomasochistically remain in their seats (some as fascinated voyeurs) to view supposedly pleasant or supposedly unpleasant truths whose main and indisputable virtue is their status as candidly seen facts which have been, a s it were, unflinchingly filmed .
35. …let them be corny & ridiculous, let them run to travestite.
36. What the Beats and Jack Smith's camp did have in common, was a belief in the right to free artistic expression, against all forms of censorship and forces of control. Further, the camp vision of Flaming Creatures shared with the Beats the desire to openly articulate and affirm homosexual and dissident heterogeneous sexual desires, despite any and all risks.
37. Fantasy, play, and theatricality were the elements of its heightening of daily life and nowhere more critically than in sexuality, where transvestism, emerging from the strong current of homosexuality in beat culture, summarizes both the extreme of self-fabrication and a more general emphasis on sexual unconventionality. Indeed, in sexual license a social transgression becomes the basis for the formal transgression of publicly

sanctioned filmic codes and at the same time a privileged vehicle of social protest.

38. One of the distinguishing features of drag as deployed by Smith and Waters is a “messy” quality, a disjunctive “readability” of mustachioed men in makeup, visible falsies, and sometimes visible male anatomy.
39. At the time it came out and in the milieu where it was shown, it would have appeared as polymorphously perverse. The audience would have been very mixed in terms of sexual preference. That was part of the Bohemian atmosphere, and partially because there was a general sexual revolution going on. There were a lot of sexual issues that the film seemed to address. Certainly, the examples I quote in the book are homophobic, but I think it was perceived as liberating in a variety of ways. There’s been very little of analysis of what’s actually going on. The fantasy is queerer than queer. You can’t call the men in dresses drag queens, except Mario Montez. None of the other ones are trying to really look like women. The actual women are sexualized too. All kinds of people could relate to and be shocked by it.
40. Higgins, and Projansky in her historical chapter, pose the problematic of re-reading rape as one of having to restore sexual violence's visibility, unearthing it from metaphor and euphemism, naturalized plot device and logical consequence. Along with critics such as Laura Tanner, Higgins and Silver and their contributors see their task as "listening to silences [...] restoring rape to the literal, to the body: restoring that is, the violence - the physical, sexual violation.
41. On the other hand. Jack Smith's Flaming Creatures, the last film on the program, is far from boring—merely repulsive. A faggoty stag reel, it cornes as close to hard-core pornography as anything ever presented in a theatre. In depicting the revels, of its assorted perverts, the film studiously avoids imagination or suggestion. Everything is shown in sick and sickening detail, defiling at once both sex and cinema.
42. Burlesque is defined as a properly Victorian practice of theatrical ‘travesty’, a comical ‘re-dressing’ of source material towards oppositional ends. For Richard Schoch, this process involves browbeating assumptions of cultural license and social power with

the weapon of 'theatrical vulgarity'. In its elevation of daily occurrence into situations of classic dignity, and dressing up subjects or events of 'great pith and moment' in 'the costume and dialect of vulgar life', burlesque clearly anticipates the cultural techniques of camp, each a historically contingent form of critical diagnosis that aims to expose and undermine cultural authority through methods of constructive ridicule.

43. Costume and the accompanying performance necessary to create the illusion of being 'other', thus draws attention to the constructed nature of identity. Identity is not fixed, but in a continual morphogenic flux and is best understood as fluid, able to transform, to be in a continual state of 'becoming', rather than static 'being'.
44. [Judith] Malina, fasting in observance of the Jewish holy day, maintains that Smith positioned the two actresses on "a heap of flower petals and garbage" with "absolutely no preparation." ("Jack shouted ' Pull out her booby. Push her tit in!' I pushed in her nipple as if it were a doorbell," is how Malina recalled Smith's direction, although their encounter seems hardly so violent.
45. These "human slips" are focal points in the films of Jack Smith. They are moments of rupture in the fabric of the cinematic illusion. When they occur the viewer is wrenched out of the reverie of the film and plunged into a kind of alienation. The viewer is slapped in the face and reminded of the illusionary nature of the film. But Smith was not content to allow for randomly occurring slips and ruptures. He took this a few steps further. He created conditions in which the ruptures were bound to occur during the shooting. Beverly Grant's performance with the live cobra in Normal Love, the Mermaid and the Werewolf falling into the mud, the creatures dancing with the frightened cows-all these scenes were brought about because Jack created the conditions in which the confluence of actors, sets, costumes, and impossible actions bring about "accidents" which move the viewer out of the state of reverie and into an alienated state of awareness. The illusion is violated by the consciously provoked "accidents".
46. It is an inferno where these creatures flame; but their fierce joy makes it a paradise, too. Any hope is abandoned, as in Dante's

inscription, but not all pleasure. Not only hope, but a pretense, an morality, all except naked existence, desire, and its heedless fulfillment. And the realization dawns that these are not only suffering mortal sinners doomed through eternity; but also triumphant gods, not victims, but enjoyers, of immortality.

47. All sex fantasies are equally valid. They are the means whereby the imagination leads the confused creature into sexual contact with other creatures which contact is difficult at best and can be impossible for the sensitive, the neurotic, the badly misinformed, the inexperienced, the young adults with very Little i n their experience that could provide a basis of rationality. Sexual fantasizing is the pitiful means where by the truly unpleasant difficult sex function is swathed in glamour, perversity, and ultimately, simply, interest. It is necessary for the propagation of the species and ergo soundness of consumer economy. That is why i t seems strange that municipal-manufacturing interests give it the bad name of obscenity.
48. What was under attack then was not simply the documentation of explicit (hetero- or even homo-) sexual acts, but the expression of an eroticism that might go unnamed.
49. By contrast, the senators were horrified by Flaming Creatures. Many refused to watch the whole film and none could bring themselves to describe it in any detail. Recall the anonymous senator's comment, 'That film was so sick, I couldn't even get aroused.'
50. More suggestive was the account of 'Flaming Creatures, an anonymous senator offered a Jack Smith correspondent: "That movie was so sick." the senator explained… "I couldn't even get aroused." Thus the movie's failure as pornography was something worse than pornography itself.
51. After being questioned by both the defense and prosecuting attorneys on various portions of her review. Miss Sontag was asked by the court to define pornography. She defined it generally as that which aroused sexual interest, but stressed that both intent and context were necessary considerations in determining whether something was pornographic or not. Pressed by the court for a specific example of what she considered pornography

she referred to posters outside Times Square movie theatres that advertise war movies with sadistic atrocity pictures.

52. All images that display the violation of an attractive body are, to a certain degree, pornographic. But images of the repulsive can also allure. Everyone knows that what slows down highway traffic going past a horrendous car crash is not only curiosity.
53. It is absurd of Mekas to argue that this new group of films, which includes Flaming Creatures, is a totally unprecedented departure in the history of cinema. Such truculence does Smith a disservice, making it unnecessarily hard to grasp what is of merit in Flaming Creatures. For Flaming Creatures is a small but valuable work in a particular tradition, the poetic cinema of shock. In this tradition are to be found Buñuel's Le Chien Andalou and L' Age d'Or, parts of Eisenstein's first film, Strike, Tod Browning's Freaks, Jean Rouch's Les Maitres-Fous, Franju's Le Sang des Betes, Lenica's Labyrinth, the films of Kenneth Anger (Fireworks, Scorpio Rising) , and Noel Burch's Noviciat.
54. I don't do things so that people will get upset and start crying, that's not the reaction I'm looking for. I do them, but try to make people laugh at them. Shock humor is making people laugh at things they would never laugh at if it were real. In a movie, they feel semi-safe laughing at it. But only semi-safe. They laugh and then go, 'Oh my God; how can I be laughing at this?' So mine is always a nervous laughter.
55. Smith later referred to Flaming Creatures "as a comedy set in a haunted studio" and, in an undated draft of a letter to the Village Voice, explained that he "used transvestites in Creatures because of the visual comedy.
56. Flaming Creatures not only exemplifies a remarkable range of experience and sophistication about the ways people inhabit gender and sexuality, it also manifests an acutely intelligent political awareness and engagement. The maker of Flaming Creatures knew how to make a cultural product "guaran- teed" to explode closets, he knew where and how to detonate it, and he was aware that setting people's closets on fire is not simply a liberatory act: inevitably, some people would get burned, including, quite possibly, the incendiaries them- selves. [...]Exploding the closet by making "outrageous" forays against the

heterosexual monopoly on filmic representation was in Smith's work not unrelated to other political activities he advocated and practiced, such as his resistance to what he called "landlordism".

57. His films are incitement to his audience not only to play fast and loose with gender roles but also to push harder against prevailing constraints on sexuality.
58. This campy yet visible homo-desire serves to subvert the heterocentric gaze, and the concomitant imperative to interpret culture through it.
59. What was under attack then was not simply the documentation of explicit (hetero- or even homo-) sexual acts, but the expression of an eroticism that might go unnamed. It was not solely the realm of art that was under attack, but the possibilities of erotic diversity as well. A defense of the film that would acknowledge the legitimacy of cultural expressions of perversity would thus have to call into question the normalizing effects of the existing organization of erotic life.
60. To break the rules is to announce that one is a self-declared misfit, and to occupy that position is to unleash upon oneself the projected fears of all of the "Normals", acted out through ridicule, attack, separation and alienation. The purpose of all this psychological violence is to dissuade and distract the transgressor, pushing him/her back into the safety zone of predictable similitude: normalcy. And for the sexually different person, for the Queer, that "safety zone" is the closet.
61. 'Pasty', an adjective synonymous with false or phony, was not necessarily pejorative - although the Smithism "pasty normal" was a dismissive term for heterosexual.
62. Sex fantasy is deeply personal, nobody else's business, particularly not the business of Plutocrats whose proper sphere is finding new uses for plastic and the utilization of nubile girls for the necessary sexual act needed to tease extra pennies from a public which is happily milked, for the sake of a steady flow of acquiescently grinning air-brushed darlings. The perusal of the ads of any magazine turns into a sex fantasizing as it is intended by a vast mechanization. Persons have been known to Lose sight of a personal imaginative, fanciful sex fantasy life of their own in this art-department-perfected-dream-world of become -ng gestures,

poutings, affected rapture, and the dry, burning masks of raging psychosexual nymphomania that is accepted as a matter of course as the imaginations perfect Love dumplings. And the nice manufacturers supply them in mind numbing quantities that makes philanderers of us all and causes some persons even to be shocked that there can exist sex fantasies other than seaminess of images of sexpartners not attired in brand new garments moments fresh from the dry cleaners, shocked by images of partners without textureless faces, shocked by the uselessness of anything but cut out, rigidly self-conscious beings smiling pleasantly, displaying a product and fainting with rapture all at the same moment.

63. The creative imagination is inseparable from fantasy and where there is fantasy there is immorality and amorality. In fantasy the unconscious surfaces, and norms of morality, reason and humanity are violated. It has been said that cultured people are more inclined to enact in fantasy harmful desires which others might enact more directly. If so, that is one virtue of culture. But we shouldn't then be surprised to find the art of the educated full of such fantasies.
64. That which is eschewed can be understood as a kind of measuring rod to help understand the nature of whatever is respected and revered. It is important to remember that eccentricity refers to the violation of the usual and the generally accepted. When life is drawn out of its usual rut, we are allowed to see the rut itself all the more clearly.
65. Want more - need all you can get - need whatever you don't have - & need it badly - Need what you don't need - need what you hate - need what you have stood against all through the years.

-4-

Insinuaciones Evasivas

> "A lo que me refiero con lo que dije sobre las drogas, no lo digo para sugerir que la obra de Jack viene de una cultura de las drogas. Lo que quiero decir solamente es que la experiencia de la obra de Jack, como algunas experiencias con drogas, es otro modo de estar y propone una cantidad de desafíos.
>
> TONY CONRAD[222]

> "Nuestro gran interés en las películas es parcialmente el reto que nos presenta entrar en el reino visual"
>
> JACK SMITH[223]

> "Nosotros necesitamos, en cualquier situación, limpiar nuestras ventanas, de modo que las cosas vistas claramente puedan ser liberadas del empaño monótono de la banalidad o familiaridad...de la posesividad."
>
> J.R. TOLKIEN[224]

Ver sin sol

En la luz tenue del crepúsculo la definición de los contornos y las profundidades de lo material se vuelven inestables. El paso de la luz directa del sol a la oscuridad de la noche, marca un punto de

---

[222]MacDonald, Scott, *A Critical Cinema 5: interviews with Independent Filmmakers*¸ Los Angeles, University of California Press, 2006. p. 59. (Trd. 1)

[223] Smith, Jack, "The perfect filmic appositeness of Maria Montez", en Hoberman y Edward 1997, p. 34. (Trd. 2)

[224] J.R.R. Tolkien, "On Fairy-Stories," in *Tree and Leaf*, Boston, Houghton Mifflin, 1965. p. 57. (Trd. 3).

quiebre perceptivo, un modo intermedio de sensación en nuestros ojos, el estado *mesópico* de la visión. Los momentos del crepúsculo son los momentos en que la avidez de la cacería se manifiesta en las montañas vírgenes, también el momento de huida de las criaturas nocturnas que escapan al amanecer. Esa penumbra leve del crepúsculo es un terreno que se presenta incierto e inestable, visualmente indiferenciable y espacialmente desconocido. Este momento de ausencia límite del sol en el cielo, es un momento salvaje en el que no contamos con la seguridad de actuar frente a lo definido, ni con la certeza de nuestro ser en el espacio, es decir, es un momento en el que jugamos siempre una jugada después que el devenir. La zona de lo invisible en lo visible. *The twilight zone*.

Artemisa diosa de paso fuerte, Diana de los bosques, diosa de los lugares intermedios, de la novedad del cambio de estado, diosa del manto y del gesto develador, diosa del portal al abandono en lo otro, diosa del crepúsculo.

El paso es mejor mantenerlo lento y seguro mientras se avanza por los terrenos inestables de lo indefinible, así sea que este camino vaya directo hacia la noche. La falta de precisión visual apela por la agudización de los oídos y la tensión muscular, los movimientos se vuelven rápidos y quebrados, la atención se crispa mientras los sonidos de la posibilidad nefasta se tejen en nuestras mentes, en medio del abandono en la montaña. En el crepúsculo los contornos se van junto con nuestra capacidad de mantenernos fuera del paisaje, ciegos a medias, pero con oídos e imaginación ávidas por generar formas en medio de lo que no se puede distinguir y es envolvente. La atmósfera del crepúsculo es el lugar del grito en pura potencia, de la alerta máxima en medio de la dinámica intensa de lo que hay.

¿Qué será pues de nosotros, seres devotos de la luz del sol y de la luz eléctrica, invasores de los dominios de la noche, en esos momentos en los que estos efectos de lo crepuscular se manifiestan inclementes frente a nuestros modos y nuestra visión es evadida una y otra vez siguiendo las insinuaciones inestables de una materia cada vez más velada?

(***)

En este segundo capítulo del análisis haré énfasis en la dimensión visual y sonora de la película, buscando resaltar un conjunto de recursos que desafían diferentes procesos perceptivos vinculados con la identificación formal que imposibilitan la aprehensión certera de lo visto, implicando, de esta manera, una experiencia aporética en la audiencia en relación al principio de individuación.

(***)

Revelación Visual y Referencias

Jack Smith era un admirador de un tipo de películas que se podrían acotar desde la década de los años 20 a los 40, siendo las películas de los años 40 principalmente las de María Montez. Smith escribe dos artículos en la época que produjo *Flaming Creatures* (1962-1963), en los que hace explicita referencia a un grupo de películas, para él notables, que se podrían enmarcar casi completamente en las dos décadas anteriores, sus *secret-flix, "las películas de género* [*genre films*] *de Hollywood de su juventud"*[225].

[225] "Película para estos románticos (Los hermanos Marx, Von Stroheim, Montez, Judy Canova, Ron Rice, Von Sternberg etc.) es un lugar. No la concepción clásica de

En el primero de estos artículos, *The perfect filmic appositeness of María Montez* (1962), ya citado en el capítulo anterior, define muchos de los aspectos de su teoría de actuación y de dirección de actores, además de manifestar muchas reflexiones críticas sobre las potencias del cine y su relación con la hegemonía del cine centrado en lo argumental [*plot*] y en la actuación académica realista (ambos factores derivados del esquema de posiblidad poiética); todo su escrito está basado en su análisis de la obra de María Montez. El segundo, *Belated Appreciation of V.S.* (1963), está enfocado en realizar una crítica del abandono de la riqueza visual del cine por parte del cine argumental realista que prepondera al diálogo y al libreto [*script*] sobre la imagen y, de esa manera, su crítica se refiere a la recurrencia de lo literario para valorar lo cinematográfico. Sus reflexiones parten de su análisis de la obra de Josef von Sternberg, resaltando particularmente su tratamiento visual.

Sin embargo, la exposición de Smith acerca de lo visual en Von Sternberg resalta explícitamente sólo un aspecto y otro lo deja sugerido sin mayor profundización, aunque sea también crucial en su tratamiento visual en *Flaming Creatures*. El aspecto sobre el que el centra su atención principalmente está relacionado con la

---

una cinta de materia" (trd. 4) Smith, Jack, *The perfect filmic*, *op. cit.*, p. 30. "El extravagante arreglos de *secret-flix*, todas las películas que disfrutamos: las películas de Judy Canova (ni siquiera recuerdo sus nombres), I walked with a Zombie, White Zombie, Hollywood Hotel, todas las películas de Montez, la mayoría de películas de pareo de Dorothy Lamour, una gema llamada Night Monster, Cat & the Canary, The Pirate, Las peliculas con galeones españoles de Maureen O'Hara (De hecho cualquier película de galeones españoles), todas las películas de Busby Berkeley, Flower Thief, todos los musicales que tienen producción de coreografías, especialmente los de Río de Janeiro, todas las de los hermanos Marx. Cada lector puede añadirle a la lista."(trd. 5) Smith, Jack, *The perfect filmic*, *op. cit.*, p. 32.

presentación del actuante en su performance de encarnación, aunque de manera diferente a la entrega auto-erótica de Montez, que se expuso con anterioridad.

> *Él [Von Sternberg] obtenía sus efectos directamente a través del ojo. Si la mujer finge, él no permitiría a Dietrich dar un gran performance de una mujer engañando. Él la dejaría luchando sin esperanza con malas líneas que ella no pudiera manejar, incluso, si ella fuera una actriz. Él deja que su actuación sse vuelva tan mala como se podría obtener de ella. Un mal actor es rico, único, idiosincrático, revelador de sí mismo y no de un mal libreto. (Seleccione el mal actor correcto y usted puede generar una revelación visual muy apropiada para el complejo de las ideas y conjuntos de cualidades que hacen su película. V. S. sabía esto y usaba mala actuación regularmente como una técnica de revelación visual (no para contar una historia)).*[226]

En este caso, Smith resalta que Von Sternberg, un director de cine clásico en Hollywood, utilizaba estrategias para modular la sensación producida por el personaje en el espectador, utilizando actores de posibilidades actorales particulares en cada caso, o de situaciones cuyo performance sea corporalmente complicado o azarosamente riesgoso (como en el caso del accidente inducido que se enunció en el capítulo anterior como parte del *impacto de realidad*). Así, los actores *phony* [que fingen notoriamente], debido a su estilo actoral son capaces de dotar al personaje interpretado de sensaciones adicionales que fortalecen el impacto

---

[226] Smith, Jack, "Belated Appreciation of V.S.", en Hoberman y Leffingwell 1997, p. 41. (Trd. 6).

de sus acciones en la película, lo dotan de un cierto realismo que Smith denomina como 'revelación visual'.

La sobreactuación de un actor (su carácter *phony*) en su interpretación dota al personaje de un aroma que acompaña su imagen en el tránsito de la película. Esta 'revelación visual' también sería aplicable a la presentación de María Montez, aunque en su caso esta revelación es alcanzada por su tipo de encarnación auto-erótica, que está contenida, de todas maneras, dentro de las posibilidades actorales alternativas del realismo académico de Hollywood. La presentación de la entrega auto-erótica de María Montez es resaltada por Smith utilizando algunos de los aspectos positivos que también ve realizados, aunque de otra manera, en la obra de Von Sternberg. Su encarnación de roles estaba filtrada por su presencia, como María Montez, y, así, la manifestación de ella como actuante siempre estaba latente, aunque esta auto-



Figura 4. Sternberg, Josef von, *The Shanghai Gesture* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1941.



Figura 5. Sternberg, Josef von, *Morocco* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1930.



Figura 6. Sternberg, Josef von, *The Devil is a Woman* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1935.



Figura 7. Sternberg, Josef von, *The Scarlett Empress* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1934.



Figura 8. Sternberg, Josef von, *The Scarlett Empress* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1934.



Figura 9. Sternberg, Josef von, *The Scarlett Empress* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1934.



Figura 10. Sternberg, Josef von, *The Scarlett Empress* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1934.

referencialidad no sea una exigencia en su análisis de Von Sternberg, en el que sólo resalta la manifestación del actuante en su performance como gatillo de la revelación.

Smith afirma que las películas de Von Sternberg son principalmente visuales, tanto que sostiene que el libreto [*script*] en sus películas es una excusa o un requisito necesario[227]. Pero, a pesar de esto y de vincularlo, incluso, con los shows coreográficos de Busby Berkeley, su presentación acerca de la 'revelación visual' queda acotada a las potencias de impacto ocasionadas por la presentación del actuante en contingencia. No realiza afirmaciones acerca de sus distintos recursos visuales, ni resalta nada que manifieste algo de las otras grandes conexiones que se podrían trazar entre *Flaming Creatures* y las películas de Von Sternberg y otros de los directores que cita, como Erich von Stroheim y Jean Vigo.

Estás conexiones las iré ilustrando mientras voy haciendo explícitos ciertos recursos visuales que utiliza Smith en su obra, enmarcados dentro del *núcleo de evasión,* para estimular la afectación y el acondicionamiento crepuscular de la experiencia de visualización de la película.

---

[227] "Así, las películas de Von Sternberg tenían que tener libretos a pesar de que ya lo tenía inherente a sus imágenes. Lo que él hizo fue hacer películas naturalmente, él vivía en un mundo visual. Las tramas [*plots*] explicativas que hizo partiendo de alguna lógica no tenían nada que ver con los visuales de sus películas. Las explicaciones eran su fanfarronería, su pose de genio. Las malas historias de sus películas no tenían nada que hacer frente a lo que hizo (e hizo muy bien), los visuales de sus películas." (trd. 7) Smith, Jack, *Belated appreciation*, *op. cit.*, p. 40.

Los recursos de captura

La confusión

Confundir según la RAE significa "Mezclar, fundir cosas diversas, de manera que no puedan reconocerse o distinguirse", o "Turbar a alguien de manera que no acierte a explicarse". De esta manera, la confusión de cosas diversas cae en lo irreconocible o lo indistinguible, y en términos de afecto, el confundido no tiene certeza para estructurar una explicación, es decir que no cuenta con recursos de identificación con los esquemas de codificación. El confundido está abandonado en el terreno de la incertidumbre.

> *En la primera escena, mientras pasan figuras de aquí para allá en frente del poster en donde están escritos los créditos de manera ornamentada, la imagen gris y lavada debida a la calidad de la película, da la impresión de que él lo hubiera filmado en una nube. La reducción del rango tonal oscurece el sentido de profundidad, que Smith aprovecha saturando el encuadre del paneo con actores y con detalles de los miembros, senos, un pene y labios arrugados, de tal modo que no sólo desaparece la profundidad, sino también las coordenadas vertical y horizontal.*[228]

El primero de los recursos confusos que se experimenta, es el generado por las particularidades del registro en algunos de los rollos de la película que ya estaban vencidos para el momento de la grabación o que habían sido fabricados para altas temperaturas[229].

---

[228] Sitney, P A. *Visionary Film the American Avant-Garde, 1943-2000*, New York, Oxford University Press, 2002. p. 335. (Trd. 8).

[229] "*Flaming Creatures* fue filmada en una variedad de rollos de diapositiva, que incluían marcas tan exóticas como la Agfa Ferrania y Dupont, robadas de la papelera de las películas vencidas de Camera Barn. (Según Tony Conrad, Smith hizo uso

Debido al bajo contraste de algunas de ellas, o al deterioro de la homogeneidad de los fotogramas de la película, se crean una serie de filtros que en algunas partes generan la impresión de atmosferas nebulosas, como ocurre en las secuencias de los créditos, y secuencias en las que el bajo contraste dificulta la diferenciación entre fondo y figura en lo que se ve. Aquí la confusión se da de manera casi literal.



Figura 11. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Créditos Inciales.

particular de la cinta Perutz Tropical, unos rollos de cinta alemanes diseñados para filmar en altas temperaturas, porque gracias a su ubicación en la bodega eran las fáciles de robar de la tienda). Preston comenta que la falta de sol directo de las últimas horas de la tarde contribuye a la calidad etérea y notablemente de bajo contraste de las imagines." (Trd. 9) Hoberman, J., *On Jack Smith's Flaming Creatures and other secret-flix of cinemaroc*, Nueva York, Granary/Hips Road, 2001. p. 27.



Figura 12. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Créditos iniciales.

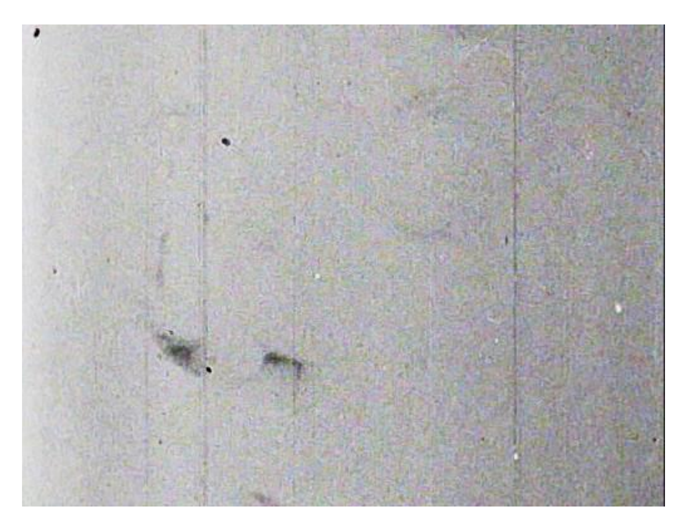


Figura 13. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia del labial.

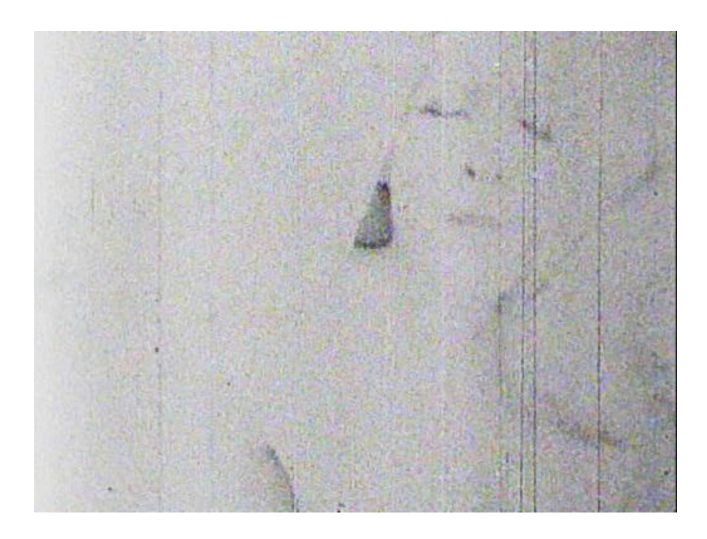


Figura 14. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia del labial.



Figura 15. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Créditos iniciales.



Figura 16. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia final.

El siguiente recurso confuso es el generado por los recorridos de la cámara alrededor del ser-múltiple en la secuencia en la que las criaturas se pintan los labios. La naturaleza del ser múltiple, ese ser de múltiples miembros, dorsos y cabezas, está dispuesta de una manera en que los cuerpos forman un gran enredo, cuyo nudo ciego se agudiza gracias a la cercanía con la que Smith lo recorre con su cámara giratoria y nos lo presenta en una extrema parcialidad que no permite ninguna orientación. Estos cuerpos se presentan así mezclados de manera irreconocible, pero identificables como tales

gracias a las texturas de la piel, las manos y los genitales, que aparecen siempre de manera sorpresiva[230].

El tercer recurso confuso, que es un eco directo de algunas tomas de Von Sternberg en *Morocco* (1930), consiste en filtrar el registro de la cámara a través de una tela con textura, en el caso de *Flaming Creatures*, al parecer un encaje.



Figura 17. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia del labial.

---

230 Es notable la similitud de esta secuencia con la secuencia de "Loving" (1957 - Stan Brakhage) en la que se filma a una pareja teniendo sexo, utilizando también tomas y encuadres muy cerrados sin tomas generales. P. Adams Sitney, describe la escena de la siguiente manera: "Los barridos de la cámara pasan sobre una pareja haciendo el amor en el pasto. No hay una toma general [*master shot*] que los establezca de manera definitiva en un espacio 'actual'. Dentro del espacio de la pantalla ellos aparecen tan cerca en una red de movimiento rápidos que generalmente el espectador no puede separar al hombre de la mujer, ni decidir si eso son los amantes o la cámara en movimiento, ni tampoco, en qué dirección está yendo el movimiento." Sitney, P. Adams, *op. cit.*, p. 161. (Trd. 10)



Figura 18. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia del labial.



Figura 19. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia del labial.



Figura 20. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia del terrremoto.

Este recurso es utilizado principalmente al comienzo en la secuencia del flirteo entre *Delicious Dolores* y *Francis Francine*. La particularidad del tejido, el desenfoque y la opacidad parcial del encaje, hacen que la imagen de *Delicious Dolores* se torne irreconocible debido a que el encaje no tiene una forma definida y su cubrimiento parcial del encaje desarticula el cuerpo que se encuentra detrás. La imagen resultante deviene confusa debido a que la tenue diferencia de profundidad de campo da la sensación de co-planariadad y, así, las imágenes (del encaje y del fondo) se mezclan, sin permitir la certeza de lo que se ve durante un momento[231].

---

[231] La suma de este recurso con el uso de película vencida es presentada por Jack Sargeant, vinculando su afecto confuso a la estética del sueño, que retomaré en el siguiente capítulo, de la siguiente manera,: "La calidad de los rollos de cinta, combinada con los varios materiales y gasas a través de las cuales la película es filmada ocasionalmente, le dan a *Flaming Creatures* una calidad hipnagógica, como de ensueño, por las imágenes que se transforman y se desvanecen como sombras grises que periódicamente se queman en la sobreexposición" (trd. 11) Sargeant, Jack, *Naked Lens: Beat cinema*, Berkeley, Soft Skull, 2008. p. 103..

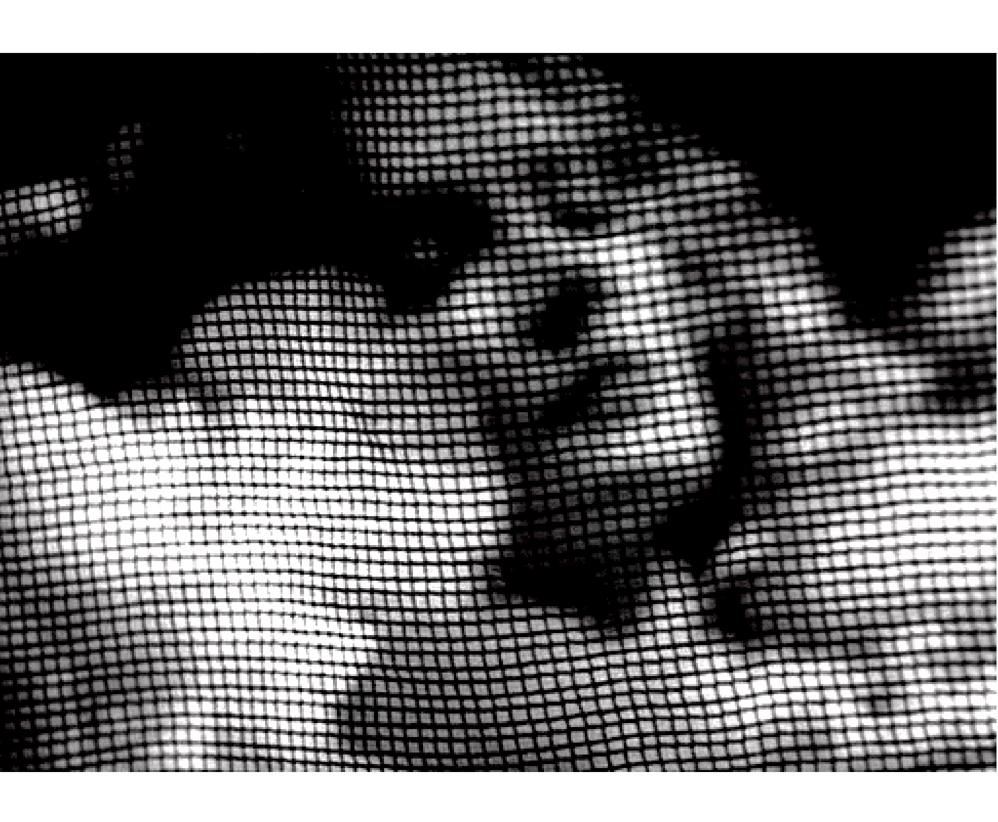


Figura 21. Sternberg, Josef von, *The Scarlet Empress* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1934.

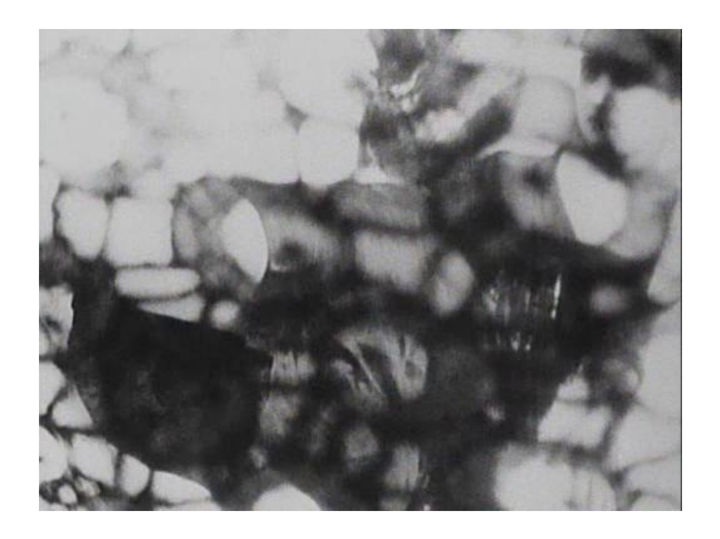


Figura 22. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia inicial de flirteo.

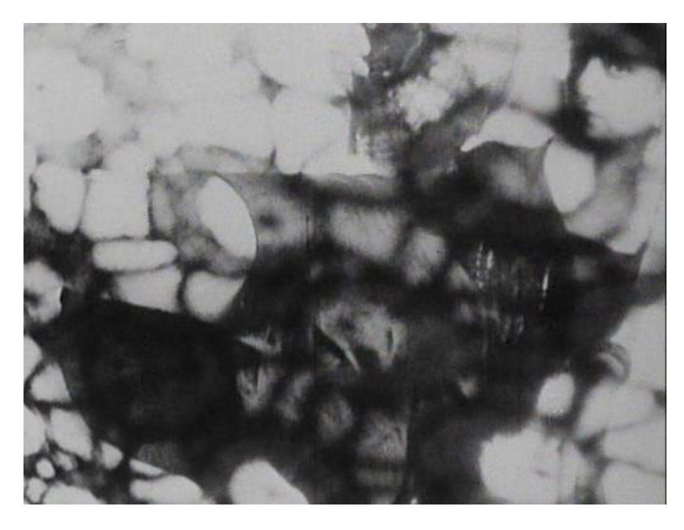


Figura 23. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia inicial de flirteo.



Figura 24. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia inicial de flirteo.



Figura 25. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia inicial de flirteo.

El recurso de utilizar tomas confusas en el caso de esta película viene acompañado en cada uno de los casos con un momento de *develación*, aquello que se presenta en un momento como confuso tras un momento de su misma presentación resulta *identificable*. Esta *develación* se manifiesta con un giro de certeza similar al que ocurre en las eventualidades visuales del *gestalt shift*, realizado, posiblemente, sólo para algunos espectadores. En la película lo confuso se reconoce pero no inmediatamente, es decir se identifica, sólo como fruto de un esfuerzo del proceso de revisión perceptiva, de manera estable con una *definición* formal.

El *gestalt shift* es el salto perceptual de la identificación de una forma a otra a partir de la misma fuente de sensación. En el caso visual este *gestalt shift* se ejemplifica convencionalmente con los cubos de Necker y con la ilustración del pato/conejo, ambos casos ejemplos de experiencias de *multi-estabilidad* perceptiva. Este salto entre una forma y la otra, se manifiesta como la *revelación* de un nuevo patrón de reconocimiento, un nuevo modo de generar parámetros de identificación que conducen a otra *identificación* de lo visto.

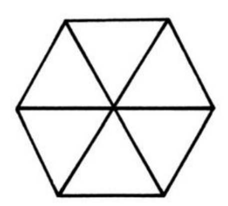
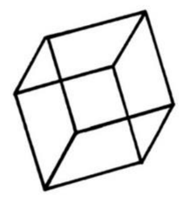
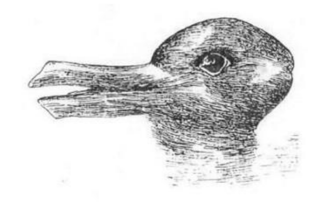




Figura 26. Imágenes ambiguas multiestables: los cubos de Necker y el conejo/pato.

El *gestalt shift* supone un salto de una forma reconocida a otra, también estable, que se manifiestan desde el mismo objeto; en el

caso de estos recursos de confusión, en *Flaming Creatures*, ocurre una develación similar, un salto de definición diferente al percibido inicialmente, pero no existe una forma estable inicial, sino solamente un letargo en el procedimiento de *definición* de forma, que se *devela* tras un momento de observación.

En un primer momento, la presentación de estas imágenes confusas, motiva un *extrañamiento* debido a que no se puede completar el proceso de identificación de manera inmediata debido a la naturaleza confusa de lo visto, después de esto se genera, como en cualquier proceso de reconocimiento, una búsqueda de parámetros de estabilidad que se toma un tiempo y necesita de un esfuerzo de atención adicional. Este proceso no permite la definición de lo visto sino hasta tiempo después en el que la imagen misma *devela* conexiones gestálticas que permiten la identificación de lo visto y, así, se produce, además, una sensación de certeza visual, un retorno parcial a lo estable. De esta manera, el *develamiento de lo confuso* resulta ser en estos ejemplos una condición de realización que aplica en cada caso, pero al igual que ocurre con el *núcleo de profanación*, este retorno a la estabilidad visual no genera un horizonte de certeza para el espectador, quien continúa en un amplio proceso de divagación a lo largo de la película[232].

Lo inintegrable

Jack Smith trabajó, alrededor de 1962, en un estudio fotográfico, el Camera Barn en Nueva York, época en el que produjo *Flaming Creatures*. Su medio principal de producción hasta el momento

---

[232] En el siguiente capítulo se profundizará precisamente en las estrategias del montaje y las imposibilidades de concreción del sentido a las que recurre Smith en su obra.

cuando comenzó a hacer películas, fue la fotografía, incluso se resalta su particular trabajo en fotografía de color (un recurso marginal en el contexto del arte *hi-brow* de su época). Justo un par de meses antes de comenzar el rodaje de *Flaming Creatures*, Smith completo un libro con 19 contactos fotográficos de medio formato, "The Beautiful Book"[233], en donde expone algunos de los principios de composición que utilizaría para realizar ciertas escenas de su película[234].

Dejando de lado la presentación de los contenidos que trabaja en esa serie de fotografías y la particularidad de su edición[235], voy a centrarme en resaltar algunos de los recursos de composición que utiliza y que están relacionados con *Flaming Creatures*.

> *Mis películas no son conceptuales o pastelitos de escuela de arte, ellas pueden ser de lo más atractivas (como lo hacía el arte antes de la democracia metálica de las escuelas). Uno se puede hacer la idea imaginando un inmenso Veronese*

---

[233] Smith, Jack, *The Beautiful Book*, Nueva York, Granary Books, 2001.

[234] Es tan cercana la relación entre este proyecto y *Flaming Creatures*, que incluso Smith planeaba que la protagonista de la película fuera Marian Zazeela, quien fuera la modelo de muchas de las fotografías de este libro. Zazeela no acepta la invitación por motivos personales, pero acepta participar en algunas sesiones secundarias en las que su presencia es el centro de atención de algunas escenas de lo que se denominará más adelante como *tableaux vivants*. Se pueden encontrar algunas referencias a esto en Hoberman, James, "Up on the roof", en *On Jack Smith's Flaming Creatures and other secret-flix of cinemaroc* (Nueva York: Granary/Hips Road, 2001), pp. 19 – 33.

[235] Las fotografías del libro, debido a ser contactos, tienen el mismo tamaño de los negativos (2 ¼ x 2 ¼ pulg.) y están pegadas en hojas amarillas.

que comienza a respirar y a palpitar con un movimiento lento y alucinatorio.[236]



Figura 27. Fotografías tomadas de Smith, Jack, *The Beautiful Book*, 1960. Reeditado en 2001 (200 ejemplares) por Granary Books, New York. Cortesía del *Jack Smih Archivo*, Glandstone Gallery (New York).

---

[236] Smith, Jack, "Jack Smith Film Enterprises, Inc." en *Wait for me at the bottom of the pool: The writings of Jack Smith*, Nueva York – Londres, High Risk Books, 1997.p. 150. (Trd. 12).

Por un lado, en la mayoría de las fotografías se muestran los cuerpos de varias personas distribuidos de manera que la atención no está centrada en ningún punto en particular, ni existe una acción que codifique la situación de los cuerpos. Este estilo de composición apela por un recorrido gracias a que existen muchos detalles que están ubicados en diversos lugares de la imagen. Este recorrido al igual que ocurre en algunas pinturas de Caravaggio o Veronese, presenta algunas líneas de atención que marcan las pautas de un posible recorrido, en este caso utilizando brazos, piernas, manos y otros énfasis para conducir la mirada del espectador. Por otro lado, muchas de estos encuadres grupales se hacen en contrapicado o reuniendo los cuerpos en un mismo plano, en ambos casos eliminando centrar el énfasis de la mirada, utilizando el recurso convencional de la profundidad de campo. Otro recurso notable en estas fotografías son los encuadres incompletos de las personas retratadas, cuerpos sin cabeza, penes sin dorsos, manos y pies sin referencia. Además, a nivel de contenidos, es notable la presentación de penes flácidos, cuerpos desnudos y composiciones sorpresivas, como la del pene sobre el hombro que utiliza en la escena del pintalabios.

Esta multiplicidad de focos de atención aparece en *Flaming Creatures* de diferentes maneras, ya sea haciendo composiciones fotográficas complejas como las de la escena de la violación en el momento en el que son dos las criaturas ultrajadas, así como aquellas en donde hay muchas criaturas interactuando sin un hilo de cohesión dado por la acción de la situación, como ocurre en la parte previa de la fiesta final, el momento en el que se insinúa la presencia de *The Spanish Girl* en su vestido negro.



Figura 28. Veronese, Paolo, *Júpiter lanzando rayos a los vicios*, 1554-1556. Óleo sobre lienzo (560 x 330 cm). Musée du Louvre, París.



Figura 29. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia de la violación.



Figura 30. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia de la violación.

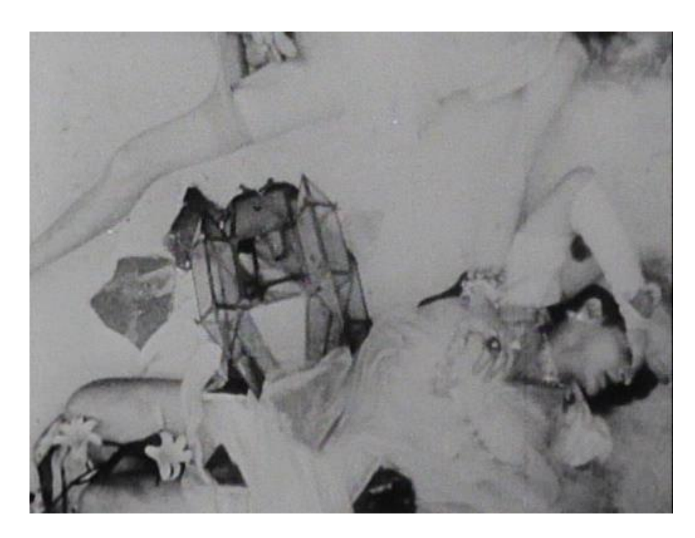


Figura 31. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia del terremoto.



Figura 32. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia de la apoteosis.



Figura 33. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia de la apoteosis.

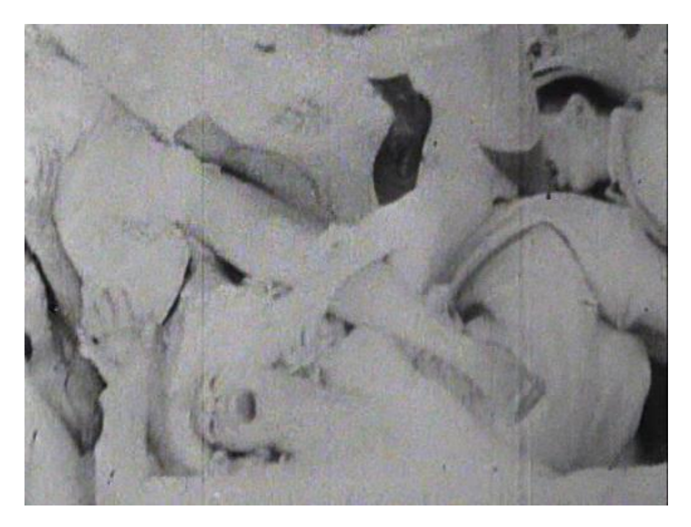


Figura 34. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia de la apoteosis.



Figura 35. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia del terremoto.



Figura 36. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia de la apoteosis.



Figura 37. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia del terremoto.

Los recorridos por el ser múltiple destacados anteriormente también se pueden asociar a estas estrategias, que serían una realización de la mirada divagante del espectador en el recorrido por las fotografías, solamente que en el caso de la película estos recorridos se hacen sacrificando la *integridad* del ser múltiple que se mantiene supuesta debido a la falta de tomas generales que presenten la disposición de los cuerpos y a la gran cercanía con la que Smith filma las partes de los cuerpos. Otro modo en el que se manifiestan estos recorridos a partir de la composición, ocurre en unas ocasiones en las que se introducen dentro del flujo de los acontecimientos, escenas cuasi-estáticas, *á la tableaux vivant*, de hombres enmascarados alrededor de una mujer (Marian Zazeela) enfatizando con sus gestos e indicaciones sus senos al descubierto. La composición de estos cuadros mantiene una relación directa con algunas composiciones pictóricas de las que Caravaggio sería un posible referente.

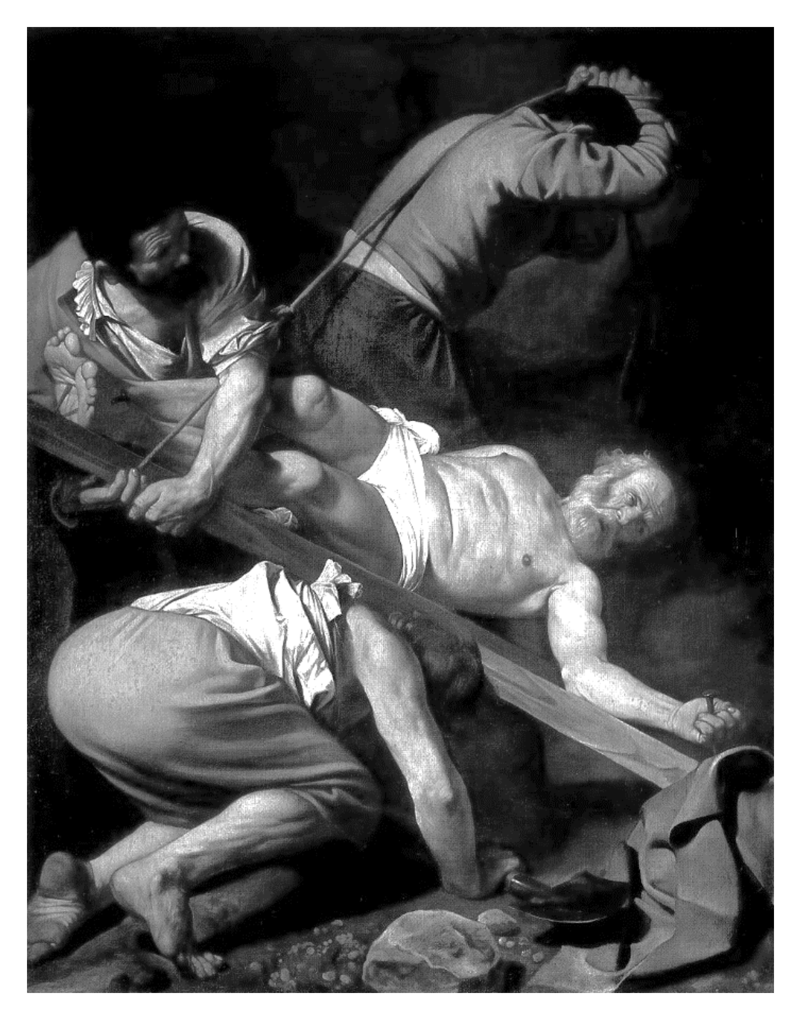


Figura 38. Caravaggio, *Crucifixión de San Pedro*, c. 1600. Óleo sobre lienzo (230 x 175 cm). Museo del Hermitage, San Petersburgo.

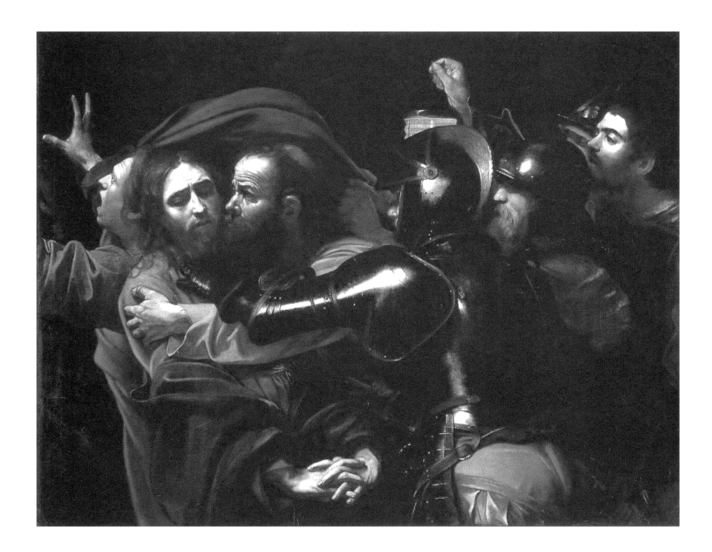


Figura 39. Caravaggio, *La captura de Cristo*, 1602. Óleo sobre lienzo (133 x 170 cm). Galería Nacional de Irlanda, Dublín.

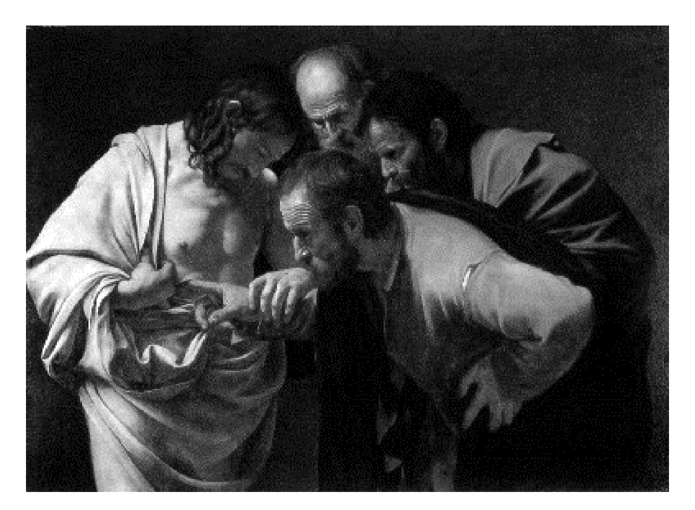


Figura 40. Caravaggio, *La incredulidad de Santo Tomás*, 1601 - 1602. Óleo sobre lienzo (107 x 146 cm). Sanssouci, Postdam.



Figura 41. Smith, Jack, Flaming Creatures (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia del labial.



Figura 42. Smith, Jack, Flaming Creatures (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia del labial.



Figura 43. Smith, Jack, Flaming Creatures (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia de la apoteósis.



Figura 44. Smith, Jack, Flaming Creatures (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia de la apoteósis.

Finalmente, como se afirmó anteriormente, se presentan algunas composiciones sorpresivas y sin referente que aparecen de vez en cuando, como es el caso del pene flácido en el hombro de una de las criaturas, la cabeza que quiere lamer el pie, el brazo con flores en la coyuntura del codo o la mano sacudiendo un seno sin erotismo alguno.



Figura 45. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia del labial.



Figura 46. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Créditos Iniciales.



Figura 47. Smith, Jack, Flaming Creatures (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia del terremoto.

El uso de cada uno de estos recursos produce diferentes tipos de experiencia vinculados con la imposibilidad de integración, lo *inintegrable*. *Integrar* se refiere al proceso de constituir un todo a partir de la reunión de sus partes, el momento en el que se confunden las partes y dan paso a una forma definida que las engloba como partes. Es un salto de definición que va de definiciones múltiples y diversas, a la identificación de su unificación como otra forma que las reconoce como componentes. El uso de estos recursos en *Flaming Creatures* propone al espectador momentáneamente una experiencia de *agnosia integrativa*, en la que se pueden reconocer las partes, pero no se puede llegar a una forma integral que reúna dichas partes.

Así, en el caso de las composiciones de múltiples centros de atención, la discreción de los focos situacionales, su distribución en el encuadre, la falta de énfasis a partir del uso de la profundidad de campo óptica y la atmósfera enigmática y continua del leve libreto, impiden que el espectador pueda reunir de manera efectiva lo que ocurre, incluso le imposibilitan la capacidad de ver todo lo que pasa pues es una multiplicidad que esta animada en simultaneo en diferentes lugares y de diferentes maneras. En el caso de la presentación del ser múltiple, la unificación de los cuerpos retratados se mantiene latente pero nunca se realiza precisamente por la ausencia de tomas generales que integren la distribución y el lugar en el que se encuentran. Finalmente el caso de las composiciones sorprendentes, la imposibilidad de integración viene dada por la falta de formas disponibles de composición para realizar el proceso de definición de sentido de lo que se muestra, se comprenden las componentes, se ve la toma general, y sin embargo, es la yuxtaposición nueva que resulta inintegrable como posibilidad de identificación.

Cada vez que se utiliza este recurso se percibe una gran saturación del cuadro, ya sea por ser una toma general con múltiples focos de atención, o por la cercanía claustrofóbica de los encuadres del ser múltiple, o por los encuadres cerrados que acotan la presentación de las composiciones sorprendentes que se toman toda la pantalla. Esta saturación del cuadro se podría proponer como un estímulo afectivo de contradicción entre la experiencia inintegrable presentada y el conocimiento total de lo visto en la pantalla.

El vértigo

> *En el cine no es el hecho brutal lo que impresiona sino la emoción que se produce.*[237]

Posiblemente el recurso más impactante visualmente de la película y aquel que seguramente es fundamental para generar la impronta afectiva más recordada, es el efecto visual producido por sacudir rápida y fuertemente la cámara mientras Smith filmaba la escena de la violación, enunciando el futuro temblor del fatal terremoto. De estar en un ambiente profano y procaz completamente definido y reconocible al comienzo de la secuencia de la violación, se hace un tránsito brusco a una marisma de texturas caóticas, que en algunos instantes nos permite ver algunos referentes objetuales (una mano, una cara, etc).



Figura 48. Smith, Jack, Flaming Creatures (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia del terremoto.

[237] Dulac, Germaine, "Rhytme et technique", en *Écrits sur le cinema* (1919-1937), Paris, Paris Experimental, 1994. p. 112. (Trd. 13).



Figura 49. Smith, Jack, Flaming Creatures (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia del terremoto.

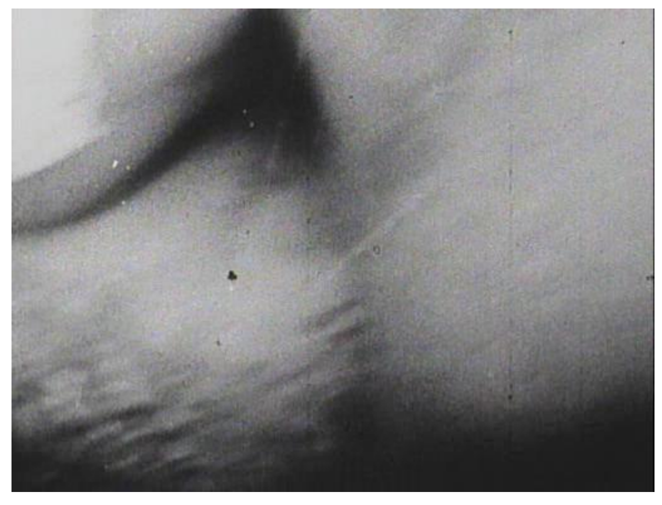


Figura 50. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia del terremoto.



Figura 51. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia del terremoto.



Figura 52. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia del terremoto.



Figura 53. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia del terremoto.

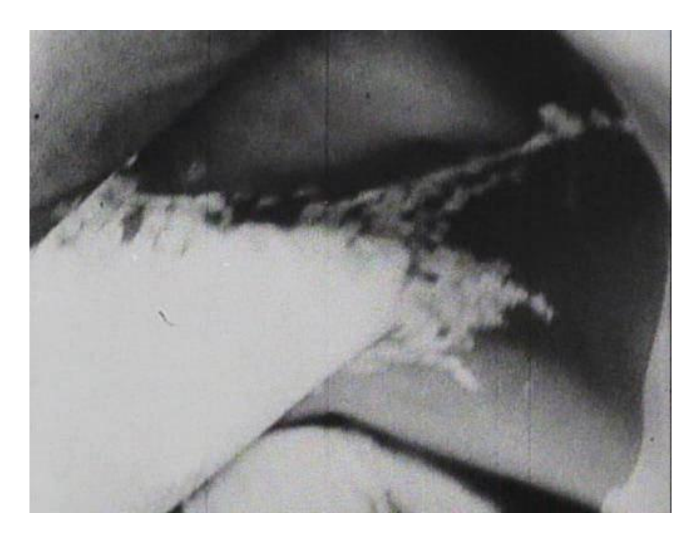


Figura 54. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia del terremoto.

La escena de la violación, como ya he resaltado, es la escena más recordada y citada de la película. Su impacto afectivo seguramente obedece a la suma que se genera entre esta textura *vertiginosa*, la situación de la violación fingida [*phony*] de tono procaz y del uso de la banda sonora, que en esta parte del terremoto está dominada por gritos femeninos estridentes que refieren a la angustia.

El *vértigo* es un trastorno generado por una alteración anormal del equilibrio, la sensación que lo acompaña es el sudor frío y la sensación de movimiento circular. Es una experiencia en la que la condición del cuerpo en el entorno se conjuga de manera inestable, intensa y sin tregua; el vértigo exige una entrega incondicional, una rendición.

> *El efecto de la cámara en mano sacudida desorienta profundamente, así, mientras el espectador es atraído por la instalación de cuerpos desnudos, la banda sonora de gritos y la cámara inestable logran un efecto inquietante. El trabajo de cámara, a través de un tipo de homología, deja al espectador sacudido*[238].

La intensidad de la sacudida de la cámara, la hiperdinámica de lo visto que deviene de manera dominantemente no-objetual, acompañada de que la situación es una violación y es ambientada con gritos continuos, angustiantes e imparables[239] (un recurso

---

[238] Villiers, Nicholas de, "'The vanguard - and the most articulate audience': Queer Camp, Jack Smith and John Waters" en *Forum: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and the Arts,* vol. 4, 2007. p. 9. (Trd. 14).

[239] Sobre la potencia de estos gritos como ambientación sonora, se podría extender lo que Linda Williams afirma acerca de la utilización de los sonidos de placer en las películas de pornografía *hard-core*, a nuestro caso aprovechando que tales sonidos, al igual que los gritos de angustia, "vienen desde el interior del cuerpo y generalmente no son signos articulados (combinaciones significantes de sonido y

posiblemente relacionado con la introducción de *Zero en conduite* (1933) de Jean Vigo), propone al espectador un momento de tensión en lo superficial, que lo desmonta de toda su estructura analítica e interpretativa y lo mantiene con los ojos bien abiertos seducido por las texturas en medio de un oprobio que resulta indistinguible pero cuya gravedad e intensidad se sienten en cada segundo.

Tanto Von Sternberg, como Von Stroheim utilizan recursos de distorsión visual en algunos momentos para generar en el espectador experiencias vertiginosas (de otras maneras e intensidades) que potencien la afectación por lo que ocurre en el universo diegético. En *The Wedding March* (1928), Von Stroheim utiliza el desenfoque, la superposición, la cámara en movimiento y la edición por cortes rápidos, a la hora de presentar el estado de la fiesta orgiástica en el club de hombres después de que el padre del protagonista y el magnate cierran el pacto de matrimonio entre sus hijos. El personaje que guía la visión, el magnate, ya borracho desde las escenas anteriores, vuelve a la sala principal después de cerrar sus negocios con el noble, va del brazo de una mujer

---

sentido) sino más bien, sonidos desarticulados que hablan, casi de una manera preverbal, de los placeres primitivos"(trd. 15) Williams, Linda, "Generic Pleasures: Number and Narrative", en *Pornography: Film and Culture*, ed. Peter Lehman (New Jersey: Rutgers University Press, 2006), p. 64. Su afirmación resalta que tal recurso elimina la posibilidad de distanciamiento en la experiencia del espectador, es decir otro aspecto que detona lo que más adelante enunciaré como *presencia crítica*: "Mientras que el sonido *hard-core* no busca claridad en la música ni en las letras, no busca generar un efecto de cercanía e intimidad, sino uno de realidad espacial. Con el hecho de escuchar los sonidos de placer con más claridad y desde cerca, los oyentes del *hard-core* sacrifican la habilidad de medir las distancias entre los cuerpos y su situación en el espacio debido a un sentido de conexión con los sonidos que escuchan" Williams, Linda, *op.cit*, p. 62. (Trd.16)



Figura 55. Stroheim, Erick von, *The wedding march*, (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1928.

(posiblemente la proxeneta del burdel) que mira a la cara fijamente y después sube la mirada para contemplar el salón, vemos entonces a través de la cámara una imagen muy distorsionada y rápida, casi indefinible para el espectador que guarda una gran sensación de borrachera y movimientos lúbricos, aunque realmente solamente muestra mujeres en corset cabalgando en las espaldas de hombre mayores en ropa interior. En el caso de Von Sternberg, en *The Scarlett Empress* (1934), utiliza espejos curvos para distorsionar la imagen de Dietrich de manera sorprendente en medio de la trama.

La desorientación diegética

Otro de los recursos utilizados por Smith es la inserción de clips cortos de tomas que no presentan ninguna forma reconocible visualmente (como algunos *close-ups* hechos a la pintura del jarrón con flores) o que no tienen ninguna relación significante con el desarrollo de las situaciones (como el caso de los *tableaux vivants* protagonizados por Zazeela o las presentaciones de penes y senos sacudidos). En cada uno de estos casos, lo mostrado es retratado de una manera que sólo se vincula al orden de lo que ocurre por medio de juegos de montaje, destruyendo la posibilidad de integridad argumental y de previsión inferencial de lo que viene. El espectador queda una vez más frente a una escena que visualmente es bastante simple, aunque enigmatica, que no genera ninguna referencia con el resto de la película. Muchas de estas tomas se presentan en silencio. Algunos objetos retratados como la lámpara o el velo, aparecen inicialmente bajo las mismas condiciones enigmáticas, pero en el devenir de los hechos su valor simbólico cobra sentido e incluso, protagonismo[240].

---

[240] Es interesante resaltar que la lámpara y el vestuario de *The Spanish Girl* (la criatura encarnada por Mario Montez, una seductora bailarina de flamenco de

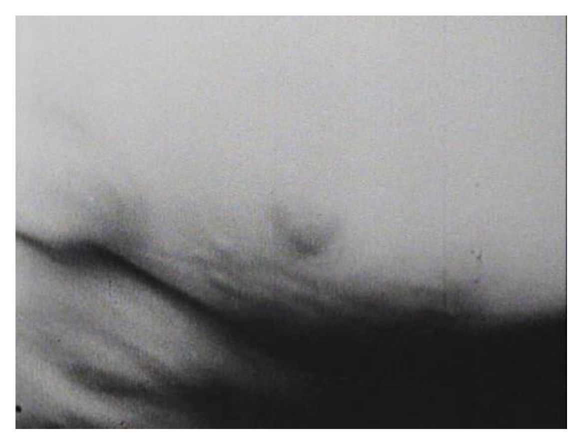


Figura 56. Smith, Jack, Flaming Creatures (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia del terremoto.



Figura 57. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia después del terremoto.

---

vestido negro) tienen una relación muy sorprendente con la escenografía y vestuario de *Morocco* (Von Sternberg – 1930), en donde una lámpara muy similar decora el palacio de Dietrich, y en un bar marroquí aparece un personaje secundario y femenino bailando en la barra en medio de muchos soldados con un atuendo que se relaciona directamente con el de *The Spanish Girl*.



Figura 58. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia después del terremoto.



Figura 59. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia del terremoto.



Figura 60. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia después del terremoto.

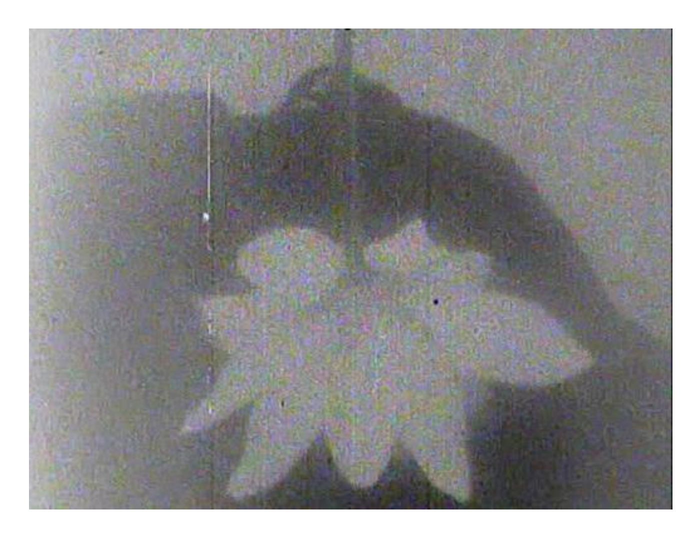


Figura 61. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia después del terremoto.



Figura 62. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia del labial.

Este recurso, a pesar de ser visual, es potenciado principalmente por su participación dentro del desarrollo temporal y de montaje de la película así que lo pospondré para analizarlo con más herramientas en el capítulo siguiente bajo el título de *inserciones de quiebre*. Este recurso tiene grandes ecos en la obra de Von Stroheim, que utilizaba tomas transversales como estas para generar espacialidad y contextualización de los personajes en el paisaje, una estrategia básica del cine mudo para generar atmosferas diegéticas a pesar de su crudeza de montaje y de la falta de ambientación sonora.

Procesos truncados, la insinuación y el núcleo de evasión

El *núcleo de evasión* está constituido entonces por el uso de esta gama de recursos (lo confuso, lo inintegrable, lo vertiginoso y la desorientación diegética) sumándoles aquellos provenientes de la presentación del actuante en su performance, caracterizado por la entrega auto-erótica, junto con el gesto procaz y profano del tono general de la obra que se discutió en el capítulo anterior, la articulación doblemente profana de lo *funny/phony*. De esta manera, postulo la *evasión* como uno de los recursos generales más utilizados por Smith, para mantener al espectador ávido y a la deriva mientras ve la película.

Antes de continuar profundizando en dicha *evasión*, voy a presentar el esquema dentro del cual se define su impacto.

En el momento en que nos encontramos frente a un estímulo capaz de ser sentido, *sentible*, existe un proceso de *referencia* que busca vincularlo con una *forma* posible y conocida, es decir un proceso de vinculación con los parámetros formales de los esquemas de codificación. Este proceso de *referencia* recurre a la parametrización del estímulo para poder vincularlo a una lógica de categorización ya dada en los modos de quien lo siente. Este proceso de referencia lo denominaré como el proceso de *definición*, y diré que la *definición* de un estímulo busca identificar el estímulo con la *forma* referenciada a partir del análisis de la experiencia de su sensación.

Para realizar dicha parametrización del fenómeno, existe una etapa previa de clasificación genérica que marca las pautas con las que esa parametrización será realizada, si se quiere, un tipo radical de primera impresión. Esta clasificación genérica de la definición se

basa en el modo en que el fenómeno sentible se presenta ante el sujeto, que denominaré como *insinuación* y diré que el objeto se *insinúa* (a pesar de no tener conciencia propia en la mayoría de los casos), en referencia al modo en el que la experiencia del objeto se manifiesta en un primer momento de la experiencia como potencialmente definible. *Insinuar* se define en la RAE como "dar a entender algo sin más que indicarlo o apuntarlo ligeramente", que se acomoda muy bien a la definición que propongo, aunque se necesita incluir la salvedad que en mi caso su impacto no se está dado por el 'entender', sino por permitir esa primera identificación formal, la definición.

La *insinuación* no es más que una leve apertura del objeto a ser vinculable a partir de los recursos cognitivos de quien lo siente, su clasificación genérica puede ser equivocada así mismo como su identificación formal. Se sabe que un grupo de objetos amontonados en un lugar suficientemente oscuro puede *insinuarse* como un cuerpo humano, o que una mancha en el piso puede *insinuarse* como un insecto para ciertos ojos (fenómeno que tiene un papel principal en algunos de los ejemplos citados en el capítulo 1 en relación a lo *unheimlich*). Estimular una referencia intencional predeterminada a través de la *insinuación* es la estrategia principal de lo falsificado [*phony*].

Cuando nombro aquí la *evasión* la defino como el efecto producido por un objeto cuya *insinuación,* que enuncia la posibilidad de identificación, no se puede vincular con los referentes formales del horizonte de posibilidad de quien lo percibe. Aquí se dice que la *insinuación* del objeto (su espectro *sentible* como primera impresión) es *evasiva*. Está evasión en ciertos contextos se puede relacionar con lo *inaprehensible,* que es un absoluto, pero sólo en la medida en que cualquiera de las insinuaciones del objeto

resulten evasivas. Aquí sólo se está enunciando el efecto de un fenómeno restringido a una presentación específica.



Figura 63. Cunnigham, Chris, Fotografía de la serie "Grace Jones" (imagen tomada de la página de artista), 2008.

Los recursos pertenecientes a lo que he denominado como el *núcleo de evasión*, generan una serie de experiencias cinemáticas que se *insinúan* inicialmente de manera que resulta *evasiva*. Son una serie de estrategias de producción de *insinuaciones evasivas*.

Me parece que un ejemplo diferente puede ilustrar muy bien el funcionamiento de estas particulares *insinuaciones evasivas*: La serie de foto-collages *Hester* (2012) de Asger Carlsen y algunas de las foto-collage de Chris Cunningham como aquellas promocionales de su cortometraje *Rubber Johnny* (2005) o los retratos que hizo para *Dazed and Confused* en 2009.

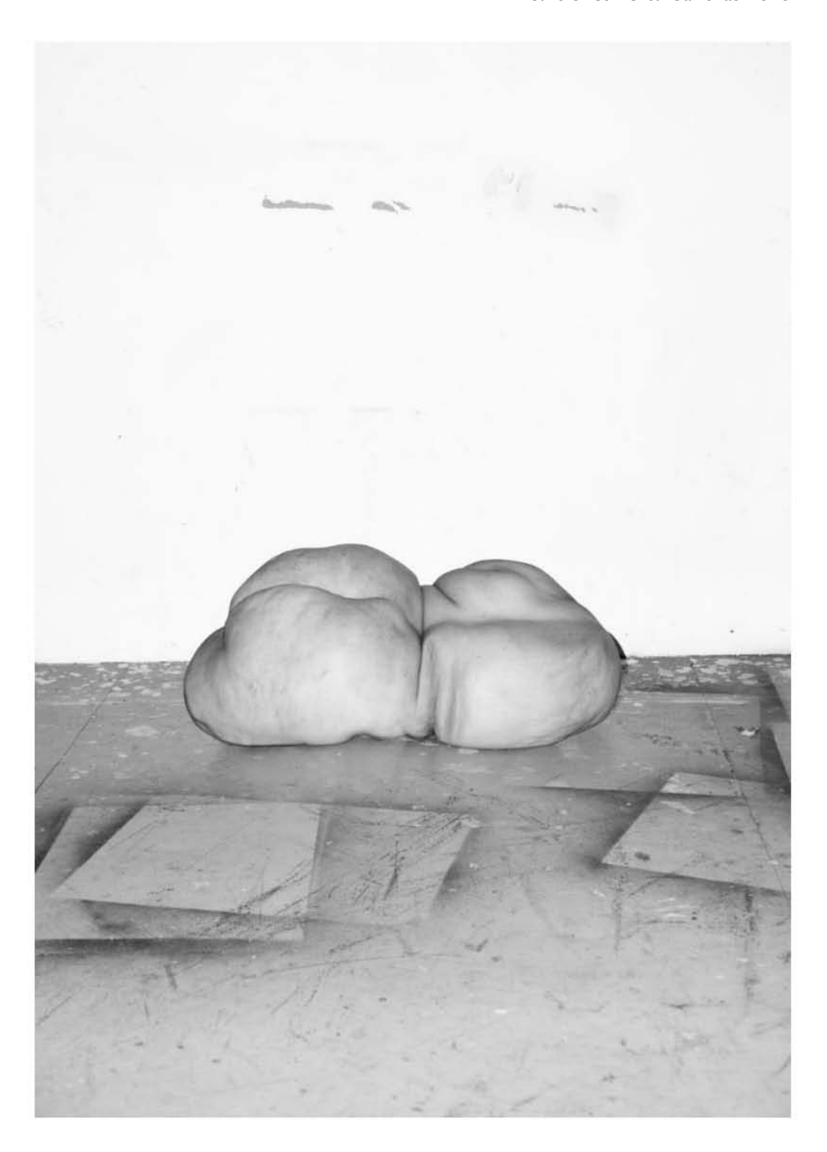


Figura 64. Carlsen, Asger, Fotografía sin título de la serie "Hester" (imagen tomada de la página de artista), 2010.

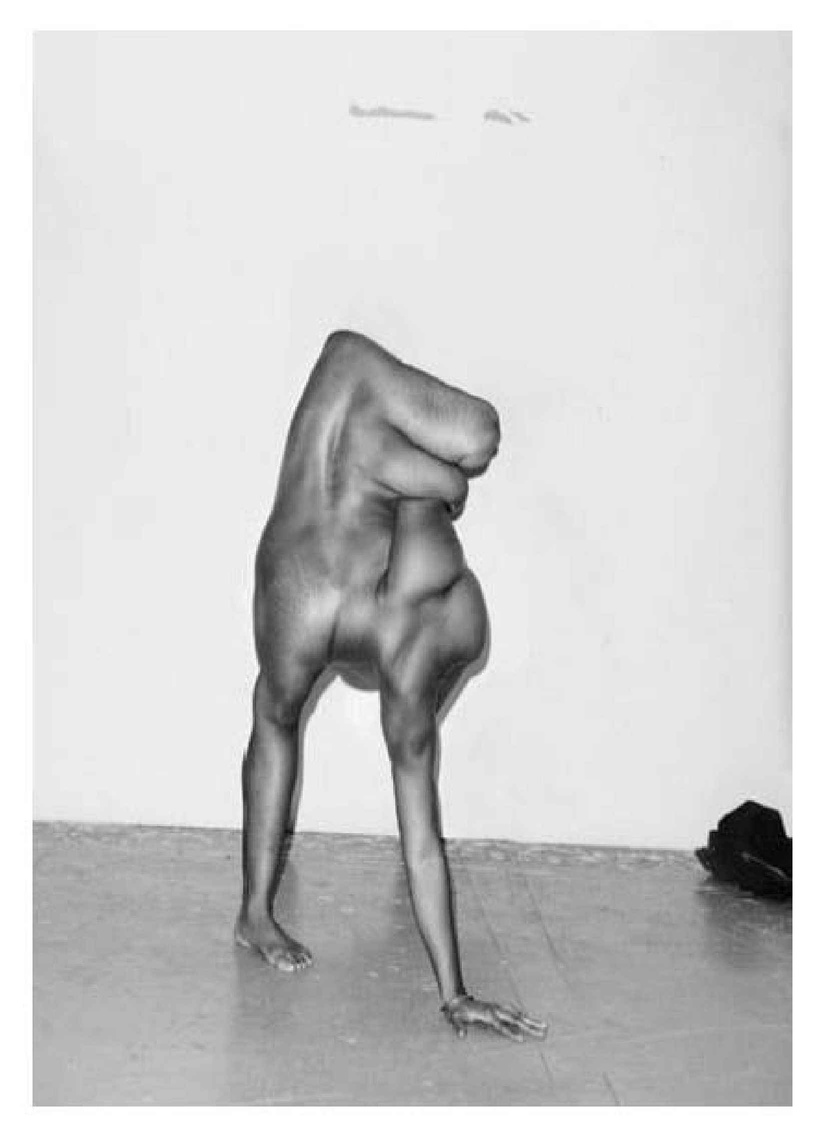


Figura 65. Carlsen, Asger, Fotografía sin título de la serie "Hester" (imagen tomada de la página de artista), 2010.

En estos proyectos sus autores utilizan recursos similares a los que se han resaltado de la película de Smith. Estos 'seres' presentados generan la impresión de haber sido retratados en algún lugar y tiempo, se presentan como una realización actual, pero evidentemente imposible. Sus pieles y morfologías están directamente relacionadas con la anatomía humana, pero su composición resulta totalmente indefinible a pesar de ser presentado como individual en su totalidad. Los recorridos de lectura, al estar guiados por los modos de recorrer el cuerpo convencional, se ven siempre sorprendidos por la dislocación radical y formal de la anatomía conocida. La impresión de estos 'seres' genera para algunos una sensación de repulsión debido al realismo de la imagen y a la perversidad tan alta de la conjugación de los huesos y la carne.

En estas obras se recurre a la insinuación de una anatomía cercana a la humana pero totalmente dislocada e indefinible, se presenta como posibilidad de apertura pero su contenido la hace indefinible, la mantiene entonces en el espectro impenetrable de lo concreto. Estos 'seres' son experiencias de sentibles que se mantienen sin nombre, sin forma.

Presencia crítica de espectador

Debido a que los procesos de referencia e identificación son partes del proceso de categorización y orden dentro de los esquemas de codificación, se necesita de una serie de recursos de preparación para lograr una respuesta de dichos procesos, que en algunas situaciones puede encontrarse de manera inmediata, mientras que en otros puede tomarse un intervalo de tiempo percibible, e incluso, a pesar del paso del tiempo, puede no dar respuesta

alguna, es decir, evadirse y mantenerse en ese estado tras la continuidad del desarrollo de la película.

Como en cualquier proceso de identificación categórica, existe una inversión de *atención* y energía para lograr la vinculación y, así, un detenimiento de quien siente la imagen para dedicarse a realizar este proceso. Si el proceso de referencia no da respuesta inmediata, la persona tiene que continuar por un intervalo de tiempo examinando la insinuación del objeto y, de esta manera, su *atención* es capturada por la experiencia misma de la presentación del objeto, al menos de manera temporal. La *atención* en este proceso viene acompañada por la curiosidad y el interés de resolver el enigma, sin alguna de estas dos la inversión de la *atención* podría no tener ningún fruto. De esta manera, el sujeto resulta comprometido temporalmente con la imagen evasiva cuya insinuación no permite una referencia inmediata, en algunos casos similares de la vida diaria, incluso, algunas personas voltean dos veces frente a un mismo fenómeno para re-ejecutar el proceso de referencia y corroborar la impresión de una primera referencia inesperada o excéntrica.

En el caso de las *insinuaciones evasivas* presentes en la obra de Smith, debido a que este proceso de referencia sólo encuentra respuesta después de algunos segundos de experiencia de lo que se muestra, el espectador es motivado una y otra vez a estar muy *atento* de lo que ve y no logra identificar, su experiencia de visualización lo interpela directamente en su ejercicio de buscar referencias, lo hace *presente críticamente* gracias al acertijo que le propone la imposibilidad temporal de referenciar lo que siente a través de sus ojos y sus oídos. Este tipo de interpelación personal es uno de los recursos utilizados en las historias de Sherlock Holmes, en las que el lector es invitado a conjeturar hipótesis sobre

la causa de las irregularidades que problematizan la trama, es decir, a resolver el misterio.

Esta *presencia crítica* del espectador es el estado que se despierta en el espectador en el momento en el que tiene que referirse a sus propios procesos de referencia sobre lo que ve en el contexto diegético que le propone la película y su entorno de visualización. Este estado se detona en cuanto el espectador se siente extraviado en medio de dicho universo o cuando identifica disonancias entre el esquema de referencia temporal que ha producido durante su experiencia de visualización y lo que se presenta posteriormente en la película. En el caso de las *insinuaciones evasivas* de *Flaming Creatures,* esta *presencia crítica* se manifiesta en diferentes momentos en los que se busca referenciar un estímulo sentible y le resulta imposible. Como ejemplo, en muchas películas argumentales la falta de coherencia o continuidad es uno de los factores que despierta más comúnmente este tipo de *presencia crítica*, la dislocación de la inserción en la fantasía diegética que implica un distanciamiento.

El espectador en el estado de *presencia crítica* se encuentra fuera de la seducción del universo diegético, aunque cautivado por lo que experimenta. Los recursos del *núcleo de evasión,* por esta razón, pueden caracterizarse como estrategias *anti-diegéticas*, en la medida en la que proponen experiencias que sacan al espectador de su inmersión en el universo diegético, es decir, recursos que llevan a plantearse preguntas y establecer relaciones con el universo actual, en este caso detonando un estado de *presencia crítica,* un salto al "aquí y ahora" del estar frente a la proyección de la película. Otro recurso utilizado en la película, que no es evasivo, pero que comparte este carácter *anti-diegético*, es el hecho de que algunos personajes miran directo al espectador a través del lente

de la cámara, como es el caso de la coreografía solitaria de *The Spanish Girl* (Mario Montez) en su vestido negro[241].



Figura 66. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia de la apoteosis.

---

[241] Scott Wilson y Hester Joyce presentan un estudio de la potencia *anti-diegética* de este recurso en el caso de *Breaking the Waves* (1996 – Lars von Trier), en donde su propuesta radica en presentar la película como un objeto histórico, para el que este uso de la mirada al espectador resulta una de sus componentes principales. Véase: Joyce, Hester y Wilson, Scott, "'Bad Form': Contemporary Cinema's Turn to the Perverse", *COLLOQUY text theory critique*, vol. 18, 2009.



Figura 67. Smith, Jack, *Flaming Creatures* (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia de la apoteosis.



Figura 68. Smith, Jack, Flaming Creatures (fotograma extraído del archivo digital de la película), 1963. Secuencia de la apoteósis.

La superficialidad de lo indefinible

> *Imagínese un ojo sin reglas que no siga las leyes de perspectiva hechas por el humano, un ojo sin los prejuicios de composición lógica, un ojo que no responda al nombre de cada cosa sino uno que deba conocer cada objeto encontrado en la vida a través de una aventura perceptiva. Cuantos colores de "verde" hay en un prado para un bebé que gatea desprevenido?*[242]

Según la descripción que hace Brakhage de este "ojo sin regla", la experiencia propuesta por la realización de los recursos del *núcleo de evasión*, resulta similar gracias a que esta está temporalmente vinculada con una evasión radical de imposible referencia, es decir, son ejercicios de visualización en los que el ojo entra en este estado "sin regla", pero por la imposibilidad de ejecutar los procesos de identificación o apropiación. Es el ojo que ve, aunque obligado, también sin ser capaz de organizar o integrar.

Esta condición de la experiencia de visualización de la película en los momentos de manifestación de las *insinuaciones evasivas*, a diferencia de los efectos producidos por películas como las de Jordan Belson, James Whitney o Paul Sharits, que buscan generar experiencias que materializan un modo de acercarse a la experiencia de la visión del "ojo interior" a través de la no-objetualidad y la alucinación[243], un habitad psicodélica; en el caso

---

[242] Brakhage, Stan, *Metaphors of Vision,* Nueva York, Film Culture Inc., 1963. p. 1. (Trd. 17).

[243] William C. Wees expone de manera muy completa una discusión alrededor de la obra de estos tres artistas, además de dedicar una parte de su libro a este "ojo sin regla" y de la visión metafísica de ese "ojo interior". Véase Wees, WIliam C., *Light*

de *Flaming Creatures* se experimenta de manera similar al "ojo sin regla", pero es una situación de la que el espectador (guiado por un contexto diegético objetual) busca huir intentando la estabilidad de la identificación. El "ojo sin regla" es impuesto inesperadamente en cada caso y el espectador no tiene más oportunidad que dejarse llevar hasta cuando encuentra un soporte de formalización que le permita continuar a flote, como un náufrago en medio de las aguas.

En este momento podríamos usar el término de Smith, pero ahora en un sentido ampliado, y afirmar que la experiencia de visualización de *Flaming Creatures* genera una *revelación visual* que, por un lado, se genera frente a la presentación de la entrega auto-erótica y contingente de la criatura (siguiendo la definición explícita de Smith) y, por otro, frente a la experiencia *parcial* de la visión "sin regla" generada por los recursos del *núcleo de evasión*.

El impacto de esta *revelación* en el primer caso fue el tema del capítulo 3, en el que se afirmó que la presentación de lo profano inocuo y procaz, enunciaba una libertad performativa por parte de los actuantes que producía una confrontación del espectador con sus modos de proyectar las posibilidades de su subjetividad y que la presentación de la entrega auto-erótica y publicada del actuante en la encarnación de la criatura, impactaba generando un impacto de realidad que la podría dotar, incluso, de valores documentales. La *revelación* descubre entonces no sólo la presencia auto-erotizada del otro desde lo diegético hacia lo actual del espectador (similar al valor resaltado por Smith de las películas de Von Sternberg), sino que manifestaba subjetividades arriesgadas en su ejercicio de vivir la vida. La revelación marca entonces una

---

Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film, Berkeley – Los Angeles – Oxford, Uniersity of California Press, 1992.

confrontación del espectador, *presencia crítica*, frente a los modos en los que operan las criaturas flameantes en relación a los propios, siendo ellas un otro posible en lo actual.

En el caso de la *revelación* sugerida en este capítulo, se ejerce un nuevo ejercicio de confrontación en el espectador pero esta vez frente a la *impenetrabilidad de lo indefinible*, frente a las limitaciones de sus procesos de identificar con la forma, es decir para concretar procesos de abstracción conceptual. El impacto *anti-diegético* de los recursos del *núcleo de evasión*, enfrentan al espectador con la superficialidad de lo que no se puede referir a ninguna forma, a su mera presentación sensible, a la pura presencia de las figuras, las luces y las sombras sin tener la posibilidad de profundizar en un ejercicio de abstracción, interpretación y orden. La *revelación* ocasionada por estos recursos se aproxima a la expansión de la visión supuesta del "ojo sin regla", de diferentes maneras para cada recurso, pero es sólo una aproximación. Es una *revelación* de las limitantes del proceso de definición (identificar con una forma) ocasionada por la imposición inclemente de ejercicios temporales e inesperados de agnosia visual que genera, entonces, una expansión de la visión, pero a través de la imposibilidad radical de la ejecución de los procesos de abstracción.

Obstáculos al Principio de Individuación

Siguiendo la definición que presenta Schopenhauer del principio de individuación, como "el modo en el que el individuo conoce las cosas en tanto que fenómeno", se resalta que el impacto de los recursos del *núcleo de evasión* ponen en conflicto la operabilidad de dicho principio debido a la imposibilidad del proceso de

definición formal, que resulta ser el primer paso necesario para la vinculación del fenómeno, en tanto que experiencia sensible, al orden de los esquemas de codificación, en particular al esquema de “realidad”.

La imposibilidad propuesta por los recursos del núcleo de evasión se genera principalmente porque no se pueden establecer asociaciones de identificación en algunos casos y, en otros, no se puede trazar una unidad que agrupe la multiplicidad de estímulos que se manifiestan juntos pero sin ningún centro de significación.

Como se presentó en el primer capítulo, la ausencia del *principio de individuación* es una de las rupturas cognitivas que Schopenhauer postula como características de la consciencia temporal de la existencia del velo de Mâyâ, es decir, es parte del proceso de revelación de la contingencia de los modos de estructuración categórica (por tanto artificial) dados por los esquemas de codificación y su incapacidad de captura que ocasiona el enfrentamiento con la aporía que se experimenta en dichos casos.

Flaming Creatures, una obra artificial, propone de manera acotada la experiencia de la falta de aplicación del *principio de individuación* a través de generar experiencias temporales de divagación yextravío perceptivo como aquellas que se suponen posibles a través de la mirada por el “ojo sin regla”, que es la visión del mundo en su presentación exclusivamente concreta y excesiva, el camino silencioso y sin propósito por lo *informe*.

¿Qué es lo que queremos del cine?
Una experiencia vital,
una imaginación,
una liberación emocional,
todo esto y lo que queremos de la vida:
Contacto con algo
que no somos, que no conocemos,
que no pensamos, que no sentimos, que
no entendemos,
así: una expansión.[244]

---

244 Smith, Jack, *The perfect filmic*, *op. cit.*, p. 34. (Trd. 18).

1. In saying what I've said about drugs, I don't mean to suggest that Jack's work was coming out of a drug culture. I mean only that the experience of Jack's work was, like the various drug experiences, another way of being, and offered a number of challenges.
2. Our great interest in films is partly the challenge it presents us to step into the visual realm.
3. We need, in any case, to clean our windows; so that the things seen clearly may be freed from the drab blur of triteness or familiarity—from possessiveness.
4. Film for these film romanticists (Marx Bros., Von Stroheim, Montez, Judy Canova, Ron Rice, Von Sternberg, etc.) a place. Not the classically inclined conception as a strip of stuff
5. The whole gaudy array of secret-flix, any flic we enjoyed: Judy Canova flix (I don't even remember the names), I walked with a Zombie, White Zombie, Hollywood Hotel, all M o n tez flix, most Dorothy Lamour sarong flix, a gem called Night Monster, Cat & the Canary, The Pirate, Maureen O'Hara Spanish Galleon flix (all Spanish Galleon flix anyway), all Busby Berkeley flix, Flower Thief, all musicals that had production numbers, especially Rio de Janeiro prod. Nos., all Marx Bros. flix. Each reader will add to the List.
6. He [von Sternberg] got his effects directly through the eye. If the woman is deceptive he would not get Dietrich to give a great (in other words the convention of good acting wherein maximum craft conveys truthfulness) perf. of a woman conning. He would let her struggle hopelessly with badlines she couldn't handle even if she were an actress. He let her acting become as bad as it could become for her. (A bad actor is rich, unique, idiosyncratic, revealing of himself not of the bad script. Select the right bad actor and you can have a visual revelation very appropriate to the complex of ideas and sets of qualities that make up your film. V.S. knew this and used bad acting regularly as a technique for visual revelation (not story telling).)
7. So Von Sternberg's movies had to have plots even tho they already had them inherent in the images. What he did was make movies naturally - he lived in a visual world. The explanation plots

he made up out of some logic having nothing to do with the visuals of his films. The explanations were his bragging, his genius pose, - the bad stories of his movies having nothing to do with what he did (& did well), the visuals of his films.

8. In the first scene, as figures pass back and forth in front of a poster on which the credits of the film have been ornately written, the gray, washed-out picture quality gives the impression that he was filming in a cloud. The narrowing of the tonal range obscures the sense of depth, which Smith capitalizes on by cluttering the panning frame with actors and with details of limbs, breasts, a penis, and puckered lips so that not only depth disappears but the vertical and horizontal coordinates as well.
9. Flaming Creatures was shot on a variety of black and white reversal film stocks, including such exotic brands as Agfa Ferrania and Dupont, stolen from the outdated film bin at Camera Barn. (According to Conrad, Smith made particular use of Perutz Tropical film-a German stock designed for shooting at high temperatures-because, thanks to its counter location, it was the easiest to shoplift.) Preston notes that the late-afternoon lack of direct sunlight contributed to the ethereal, distinctively low-contrast quality of imagery.
10. The camera sweeps past a couple making love in the grass. No master shot definitely establishes them in an "actual" space. Within the screen's space, they appear so close and in such a network of swift movements that often the viewer cannot separate male from female, decide if it is the lovers or the camera that is moving, or in which direction the movement is going.
11. The quality of the film stock, combined with the various materials and gauzes through which the film is occasionally shot, give Flaming Creatures a hypnagogic, dreamlike quality, with the images transforming and fading into shades of gray and periodically burning into overexposure.
12. My films are not conceptual or art-school cutie-pie; they can have the broadest appeal (as Art did before the silver spray democracy of the schools). An idea of them may be obtained by imagining a huge Veronese beginning to breathe and palpitate with a hallucinatory slow movement.

13. En cinéma ce n'est pas le fait brutal qui impressionne mais l'émotion qui s'en dégage.
14. This shaking hand-held camera is deeply disorienting—so while the viewer is enticed by the display of naked bodies, the screaming soundtrack and unstable camera have an unsettling effect. The camerawork, through a sort of homology, leaves the viewer shaken.
15. Come from inside the body and are often not articulate signs (meaningful combinations of sound and sense) but, rather, inarticulate sounds that speak, almost preverbally, of primitive pleasures
16. While hard-core sound does not seek clarity of music and lyrics, it does seek an effect of closeness and intimacy, rather than of spatial reality. In hearing the sounds of pleasure with greater clarity and from closer up, auditors of hardcore sacrifice the ability to gauge the distances between bodies and their situation in space for a sense of connectedness with the sounds they hear
17. Imagine an eye unruled by man-made laws of perspective, an eye unprejudiced by compositional logic, an eye which does not respond to the name of everything but which must know each object encountered in life through an adventure of perception. How many colors are there in a field of grass to the crawling baby unaware of "Green"?
18. What is it we want from film? // A vital experience // an imagination // an emotional release // all these & what we want from Life // Contact with something // we are not, know not // think not, feel not, understand not, // therefore: An expansion.

-5-

Extravíos Estériles

"Cuando todo nos impulsa a dormir, y miramos con ojos fijos y conscientes, es difícil despertar y mirar como en sueños, con ojos que no saben ya para qué sirven, con una mirada que se ha vuelto hacia adentro."[245]

ANTONIN ARTAUD

"La Razón, la lógica, las categorías, el tiempo, el espacio, el dos y dos son cuatro aparentan, recientemente, ser las únicas realidades vivibles."[246]

CAREL ROWE

"Al mismo tiempo sabía que esas estructuras perfectas no eran correctas. Sentía que su destrucción revelaba más de una verdad que su perfección estática."[247]

P. ADAMS SITNEY

---

[245] Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Ed. Edhasa, 2001. p. 14. (Trd. 1).
[246] Rowe, Carel, *The Baudelairean Cinema: A Trend within the Amercian Avant-Garde*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982. p. 56. (Trd. 2).
[247] Sitney, P. Adams, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*, New York, Oxford University Press, 2002. p. 319. (Trd. 3).

Exploraciones con los párpados cerrados

Un día un camino nuevo, desconocido, inhóspito, pero atrayente. Un conejo blanco en términos de Carroll. Una llamada que te genera curiosidad y captura tu atención.

Entras, atraviesas el portal y continúas, después de la psicodelia del tránsito, en una entrega que no es otra sino la forma misma del recibimiento de lo desconocido. La ilusión de la epifanía.

La cueva es el camino de los anacoretas. Cabeza abajo el excavador se introduce en lo subterráneo en donde no entra la luz, donde la visibilidad del tacto es lo absoluto, la sensación en lo oscuro. En el camino hacia lo subterráneo todo comienza a devenir cada vez más oscuro debido a la lejanía del dominio de la luz, de lo certero. Pero el excavador no reconoce el cambio de luz, se introduce progresivo muy consciente y expectante de la experiencia de lo que esta enterrado. El salto al sueño.

Un día Raskolnikov sueña con el maltrato de un caballo, ve a un hombre que lo azota inclemente sobre un carruaje cuyo peso, en evidencia, supera las capacidades del ese caballo flaco y débil. Los azotes rabiosos del cochero logran la expiración final de la bestia. Nietzsche, en Turín, la misma ciudad metafísica en la que se manifestaban las escenas de De Chirico, sale a la calle y ve la misma escena: el cochero maltratando sin clemencia a un caballo. Nietzsche pide auxilio a las leyes del universo y además, corre hacia el coche y se atraviesa entre los latigazos interrumpiendo esa cruel labor. Nietzsche entra en ese momento en un episodio de locura que lo acompañara hasta su muerte. Raskolnikov sueña y el caballo muere.

(***)

Debido a múltiples razones, la localización teórica de *Flaming Creatures* como cuasi-documento queer ha generado un descuido a algunas de sus particularidades en relación al desarrollo del esquema de su trama [*plot*] y, así mismo, a una serie de recursos de las narrativas innaturales [*unnatural narratives*] que actúan dentro de la propuesta estética de la película. Este tercer capítulo del análisis está dedicado a analizar estos aspectos, a postular hipótesis de impacto generadas por dichos recursos de extravío y, además, a resaltar como estos destituyen la posibilidad de aplicación del principio de razón suficiente.

(***)

Jack Smith

> *¿Qué rarezas no se encuentra uno en una gran ciudad, cuando se sale a caminar y a mirar? La vida pulula en monstruos inocentes.*[248]

Jack Smith llega en 1953, a sus 21 años, a la ciudad de Nueva York. Nacido en Columbus (Ohio) decide dejar la casa de sus padres siendo muy joven y buscar su camino en las grandes ciudades. Su primera parada fue Chicago en donde trabajó en un momento como acomodador en el Orpheum Theater, sala en la cual tendrá la oportunidad, en 1951, de ver una retrospectiva de la fallecida María Montez, la experiencia primera que marcaría su conexión con dicha diva.

---

[248] Este texto aparece como parte dela banda sonora de *Blonde Cobra* (1962, Ken Jacobs). Charles Baudelaire citado en Sitney, P. Adams, *Visionary Film*. p. 317. (Trd. 4).

Smith llega a Nueva York con una formación principalmente como actor de teatro, bailarín y fotógrafo técnico y se ubicará en una de sus regiones más dinámicas, el vecindario que estaba al sur de la calle Houston (*South of Houston*), "SoHo". En esa época esa región era una zona deprimida de la isla de Manhattan, llena de bodegas, exfábricas y edificios en un estado de casi abandono, un lugar extremadamente barato y central, un lugar que no estaba contemplado como un lugar de vivienda, pero una oportunidad muy atractiva para artistas y otros pensadores de bajos recursos.

Con el paso de los años Smith, un personaje tan particular incluso en dicho contexto de contracultura, se instaló en el ojo de un huracán radical que generaría las bases a una serie de reconfiguraciones que marcaron un giro histórico en la producción cultural de dicha ciudad en el campo del teatro, el cine y, en el aún indiferenciado en la terminología teórica, el *performance art*. Según muchos comentaristas Smith no sólo colaboró con una serie de grupos modernistas y activistas incendiarios, sino que sería mentor y pionero de algunas reformas generadas por dicho huracán en las décadas de los años 60 y 70[249].

Jack Smith desde mi punto de vista era un anarquista práctico sin escuela, sin credo colectivo. Posiblemente algunas de sus

---

[249] Smith colaboraría de diversas maneras con las compañías de teatro que estaban rompiendo de manera más extrema en el contexto del teatro de dicha ciudad, como lo son el *Living Theatre* y *The theatre of the ridiculous*. Incluso en la década de los sesenta habría un grupo de actores que no resultaban ser las estrellas de las obras de dichas compañías, sino también el reparto de las películas de Smith y de Ron Rice, e incluso, muchos de ellos, configurarían una parte considerable de las "*superstars*" de Andy Warhol. Entre dichas personas estaban: Arnold Rockwood, Mario Montez, Joel Markman, Marian Zazeela, Beverly Grant, Naomi Levine y Irving Rosethal.

inclinaciones reflexivas no eran ideas propias como lo argumenta Jacobs[250], pero su modo de encarnarlas en la vida práctica y en su obra, a pesar de su radicalismo, resaltan en él, más a un arriesgado experimentador crítico frente a los esquemas de codificación, que a un artista innovador.

> *Esto [el modo de vida del grupo de amigos de Smith] era fascinante para mí, solamente porque no sabía nada sobre él. Yo era completamente ingenuo en esa época. Yo, que había evadido de alguna manera el pozo de brea social de tener un trabajo, tener una chica, casarse, tener un bebé, tener promoción, tener un carro, tener una casa, tener otro bebé y así, básicamente por haber huido de la preparatoria y estudiar en lugar de tener sexo [fucking], estaba fascinado de haber encontrado gente que había encontrado patrones alternativos de vivir no a través de ir a la preparatoria, no a través de hacer hipótesis sobre su propio marco de experiencia, sino a través de la auto-definición conducida por anhelos sexuales no ortodoxos. Estos anhelos los condujeron dentro de un espacio alternativo que yo amaba. Yo amaba a esa gente, incluso a pesar de que compartía muy poco de su experiencia.*[251]

---

[250] Véase la "carta inédita" dirigida por Jacobs al Village Voice en noviembre de 1991, publicada en Hoberman, James, *Jack Smith and His Secret Flix: Program Notes*, New York, The American Museum of Moving Image, 1998. pp. 71-75.

[251] Tony Conrad entrevistado en MacDonald, Scott, *A Critical Cinema 5: Interviews with independent filmmakers*, Los Angeles, University of California Press, 2006. p. 60. (Trd. 5).

Poco después de su llegada a Nueva York, Smith conoció y estableció una profunda colaboración y amistad con una de sus principales influencias, Ken Jacobs.

Jacobs nació en 1933 en Nueva York, un años después que Smith, tuvo una infancia difícil y una pasión, o al menos una gran curiosidad, por el cine. Al comienzo de su carrera artística tuvo un contacto dirigido con la pintura que dejaría muy pronto para dedicarse de lleno a la producción de películas y a la reflexión crítica del medio desde la segunda mitad de los años 50. En 1956, año en el que comienza su relación de amistad y colaboración con Smith, Jacobs ya contaba con una carrera emergente tanto en el campo del teatro como en la producción de películas. Smith comienza a colaborar con él principalmente como actor y asistente, tanto en proyectos de teatro como el *The Human Wreckage Review* (1961), como en las primeras películas de Jacobs, *Blonde Cobra* (1963) y *Little Stabs at Happiness* (1960).

En una carta inédita para el Village Voice escrita en 1991, un par de años después de la muerte relacionada con el SIDA de Smith en 1989[252], Jacobs argumenta que Smith adoptó, incluso haciendo propias, ideas y reflexiones de Jacobs frente a su postura crítica en relación al *status quo,* no sólo en el campo de la producción de películas, sino también en términos políticos, en particular lo resalta de algunas de sus posturas en relación a la reutilización de la basura. En el primer caso, enfatiza que la preferencia por la

[252] Ronald Tavel afirma en el documental *Jack Smith and the Destruction of the Atlantis* (2006, Mary Jordan), que Smith había tomado la decisión de contagiarse porque le parecía el modo más glamuroso de morir, dotado de un supuesto tono de expiación hermanándose con la comunidad gay puertorriqueña, una comunidad presa, además de la hostilidad homofóbica dominante, por el racismo, la opresión, la xenofobia y la pobreza en el Nueva York al menos hasta finales de los 80.

naturalidad del performance frente a la actuación académica fue una de esas ideas apropiadas, que comúnmente se supone propia de Smith. Esta carta tiene un tono de denuncia por parte de Jacobs, que explícitamente pide crédito por su importante influencia en el devenir de Smith en tanto que productor cultural a lo largo de su carrera y también en su proceso como activista, en el que resalta la influencia adicional del modo de ser del actor Jerry Sims.

Jacobs afirma que Smith era un ingenuo cuando se conocieron, que sus reflexiones críticas replicaban lugares comunes, eran superficiales y que sus intereses en la vida eran en buena medida banales y desestructurados. El contacto con Jacobs, según su testimonio, y la registrada gran colaboración que llevaron a cabo durante 6 años (1956-1962), resultaría entonces seminal, no sólo en los puntos que resalta Jacobs, sino también por la conexión que Jacobs trazaría para Smith con el gremio del cine de vanguardia de la época, el cine *Underground*.[253]

[253] Vale la pena añadir que en algún momento de dicha colaboración Jacobs trabajaría, al igual que Stan Brakhage y Larry Jordan, como asistente y colaborador secundario, en los proyectos de producción de películas, de un artista de renombre en esa época, Joseph Cornell. Realizando este trabajo, Jacobs entra en contacto con una de las películas más conocidas de Cornell, *Rose Hobart* (1936), una experiencia que será un parte-aguas no solo para él sino para el mismo Smith. Jacobs presenta la anécdota de este contacto de la siguiente manera: "Estaba visitando de nuevo a Jack y le dije: 'Jack, tienes que ver esta película'. Vimos la pelicula una y otra vez y ambos estábamos noqueados. Jack trató de actuar al principio como si estuviera solo conmovido un poco, como si yo la estuviera sobrevalorando, y, de repente, se descompuso y dijo: 'No, es muy buena.'. La vimos de todas las maneras posibles: en el techo, en espejos, moviéndose por toda la habitación, en las esquinas, enfocada, desenfocada, con un filtro azul que Cornell me había dado, sin él, de para atrás. Fue exacto como una erupción de energía y fue otro refuerzo de la idea que tenía para hacer esa película de mierda [*shit film*] [Star Spangled to Death (1957-1963,

La colaboración entre Jacobs y Smith resultaría tan significante que, incluso, la primera experiencia de Jack Smith como productor de películas se haría en medio del rodaje de *Star Spangled to Death*, quien le prestó su cámara, le regaló un rollo de película y le permitió trabajar con los bailarines del reparto. El fruto de esta primera interacción sería impreso solamente hasta 1963, una película de poco más de 3 minutos, *Scotch Tape*[254].

Los años sesenta

> *Las doce del mediodía alrededor de las centenarias campanas en el histórico City Hall. Esta es Nueva York, la ciudad de la oportunidad, donde ocho millones de personas viven en paz y armonía y disfrutan los beneficios de la democracia.*[255]

Estados Unidos en el periodo denominado como "los años sesenta" es el marco de una gran serie de explosiones contraculturales que buscaban atacar los parámetros con los que se definía el deber-ser de dicha nación. Esta serie de parámetros son caracterizados por J. Hoberman como la "vida de ensueño" [*dream life*], el establecimiento discursivo del deber-ser a partir de un modelo de

---

estrenada en 2004)] que se dividiría en pedazos y luego se volveria a poner en orden." Sitney, P. Adams, *Visionary film*, p.331. (Trd. 6).

[254] El nombre se debe precisamente a que la imperfecta cámara de Jacobs tenía una reparación casera en el lente con un pedazo de durex transparente que aparece en cuadro todo el tiempo. Algunos, como Sitney y Sheldon Renan, argumentan que gracias a ella Smith comenzó su experimentación con la profundidad de campo y la manipulación experimental de las potencias de la cámara. La impresión de esta película, así como de su segunda producción, *Overstimulated*, se realizaron gracias a un patrocinio de Jonas Mekas tras el éxito de *Flaming Creatures*.

[255] Sitney, P. Adams, *Visionary Film*, p. 316. (Trd. 7).

comportamiento dominantemente conservador y rígidamente excluyente. Este modelo de sociedad se desarrolló en el terreno fértil de una época de crecimiento económico provisto por la gran ganancia de los Estados Unidos después de la segunda guerra mundial y sus políticas de industrialización. Esta bonanza fue disfrutada por gran número de familias que tuvieron las posibilidades de adquirir plataformas de vivienda propia, así como una serie de servicios estatales, que generaron un ambiente de aparente bienestar colectivo que determinó cierto conformismo afín con los ritmos de la política y sus parámetros de definición de lo social, en general, era la vivencia de un tipo de conformismo optimista[256].

Este ambiente de homogeneidad se mantuvo, en parte, gracias a la masificación de la televisión a lo largo del país y sus contenidos tanto publicitarios como ideológicos, pero también a un espíritu conservador pronunciado que daba las pautas prácticas de comportamiento en el ambiente cotidiano. Como cualquier estado de homogeneidad, sus agentes, los ciudadanos, agudizaron una serie de comportamientos excluyentes, el modo de sobrevivencia y continuidad del esquema vivido, que generaron una posición general de condena pasiva frente a todas las prácticas excéntricas y al pensamiento alternativo.

Si bien la década los años 50 no fue una época caracterizada por la opresión violenta, fueron pocos los grupos de activistas políticos que apostaron energías en dar aliento a prácticas contraculturales, pero algunos de ellos resultaron expresar compromisos de ruptura

---

[256] Norman Mailer en relación a esta época la caracteriza como "el increíble embotamiento causado sobre el paisaje Americano en los ocho años de Eisenhower." Hoberman, James, *The Dream Life: Movies, Media and the Sixties*, New York, The New Press, 2003. p. xiv. (Trd. 8).

radical. Entre dichos grupos el más relevante para este estudio fue el caso de los *Beatniks*.

Este grupo estaba compuesto principalmente por poetas y músicos de jazz que decidieron apropiarse de los modos de producción improvisada propios del jazz y adoptarlos como principios para articular sus propias vidas cotidianas y su creación cultural fuera de los parámetros promulgados por esa vida de ensueño. Entre dicho grupo se encontraban pioneros del orden de Allen Ginsberg, William Burroughs y Jack Kerouac. El estilo de vida de los *Beatniks* estaba fundamentado en una actitud explícitamente anti-conformista, que se manifestaba en la ruptura con muchos de los supuestos de comportamiento condenados en la época, como lo fue la adopción de esquemas de pareja alternativos, sexualidades abiertas y no-heterosexuales, vida colectiva, la inclusión de saberes esotéricos de otras culturas no occidentales, la abolición de las barreras entre lo íntimo y lo público, el consumo de sustancias psicoactivas y enteógenos, y vivir en un ambiente cotidiano decadente antiprogresista.

En el campo de la producción cultural el pensamiento *beat* impulsó una iniciativa modernista de ruptura con los principios supuestos de producción incluyendo el azar, la improvisación y la participación de temas vinculados con sus vivencias de lo cotidiano. La inclusión de temas tabú y de las formas contemporáneas de la vida contracultural en sus obras, hicieron de este grupo un foco de reflexión crítica en el ambiente de la costa este de Estados Unidos, que encendería la llama de muchos otros inconformes que darían forma a la diversidad de prácticas rebeldes que se gestarían en el periodo de los años sesenta.

A pesar de que "los años sesenta" haga referencia a un periodo cronológico (1960-1969), el marco historiográfico asociado con dicho periodo expande un poco las barreras del decenio con el objetivo de unificar una serie de procesos históricos, en distintos frentes, que enmarcaban las líneas revolucionarias que emergieron.

Para David James, este periodo de "los años sesenta" estaría acotado por un lado desde 1960, partiendo de las ocupaciones en Greensboro, el establecimiento del *Student Nonviolent Coordinating Commitee* y la elección de John F. Kennedy como presidente. Y finalizaría entre 1973 y 1974, con la derrota en Vietnam y los embargos petroleros que permitieron la manipulación de los precios del petróleo incrementando el costo de la energía que había permitido buena parte de la expansión de la economía interna[257]. Para otros, como J. Hoberman, este periodo se asocia con las reflexiones de MacLuhan sobre lo que denominó como "Global Village" y se acotan, por un lado, con el lanzamiento del Sputnik en 1957, como el comienzo material de la carrera espacial de la guerra fría, y termina con el escándalo que ocasionó el descubrimiento de las políticas ilegales del gobierno de Nixon, el caso de Watergate[258] en 1972.

En esta época se crearon muchos grupos de activismo disidente que se fundamentaban en distintos espacios de la crítica social frente a lo establecido y aceptado en la década anterior, entre los cuales se resaltan los movimientos estudiantiles interesados en la reforma democrática, los grupos de activistas afrodescendientes y mujeres que apelaban por la igualdad de derechos y el reconocimiento

---

[257] James, David E., *Allegories of Cinema: America Film in the Sixties*, Princeton, Princeton University Press, 1989. p. 3.

[258] Hoberman, James, *The Dream Life*, p. xi.

social, los hippies, los rockeros y diversos colectivos de vanguardia radical en los diferentes campos de la producción cultural desde las artes[259]. Entre estos últimos será la vanguardia denominada como "Cine Underground" nuestro foco de atención principal.

El cine Underground

> *Las películas Underground, el mismo término refería peligro, clandestinidad, subversión, resistencia y liberación, por no mencionar, perversidad, alienación e incluso, locura.*[260]

Si bien es arriesgado afirmar que la potencia tecnológica estableció las bases para un cambio en los modos de producción, en este caso se puede afirmar que la existencia de cámaras portátiles de 16mm dio el fundamento material para la existencia de vanguardias en el campo de la producción cinemática en los años sesenta. Además de este instrumento, en dicha época existía en Nueva York una gran infraestructura dedicada al procesamiento y distribución de materiales para hacer cine, dominada principalmente por el monopolio de Kodak, que ofrecía los servicios de revelado y otros procesos a precios realmente accesibles para el productor independiente y amateur.

---

[259] A finales del periodo se manifiestan, además, movimientos de oposición masiva frente a las políticas del gobierno debido a la guerra de Vietnam, así mismo como movimientos que apelaban por la aceptación social de subjetividades homosexuales, manifestadas en particular en los disturbios violentos de *Stonewall* en Nueva York en 1969.

[260] Hoberman, James y Rosenbaum, Jonathan, *Midnight Movies*, New York, Harper & Row Publishers, 1983. p. 39. (Trd. 9).

Como bien resaltan James y Juan Suarez, no es suficiente contemplar la manifestación de la vanguardia en términos exclusivamente de reflexión estética y crítica, sino que es necesario pensar este fenómeno como un reflejo de un pensamiento histórico de dicha época, que estaba enfocado en la redefinición de los modos de producción de las estructuras discursivas dominantes, es decir, un pensamiento que apelaba radicalmente por una reforma de los esquemas de visibilidad y participación a todo nivel.

> *La institucionalización del arte moderno en los años cincuenta, bajo su reciente adquisición de un nuevo nombre ('Modernismo') engendró una reacción de los artistas no establecidos u opositores. Con la idea de mantener el arte fuera de los museos y sus reglas, ellos miraron hacia atrás a épocas anteriores (especialmente a Dada) en las que este 'movimiento negativo', arte como crítica de la realidad, era lo más resaltado. Este movimiento después devendría la 'contracultura' o, más popularmente, el 'Underground'. El cambio de énfasis es diciente; un término militar, una 'guardia avanzada' explorando delante del grupo, es reemplazado por otro que refleja resistencia clandestina, socavar más que asaltar, haciendo eco de la identificación de posguerra con los prisioneros o los guerrilleros.*[261]

En el verano de 1961, Stan VanDerBeek publica, como un apéndice del *Film Quarterly* de Berkeley, su "The Cinema Delimina: Films from the Underground" en el que presenta una serie de reflexiones

---

[261] Rees, A.L., *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*, London, BFI Publishing, 1999. pp. 62-63. (Trd. 10)

propias y de otros productores de películas contemporáneos[262] en relación a la exploración poética frente a las posiblidades del medio mismo y a las convenciones acostumbradas provenientes del cine industrial realista, el esquema de posiblidad poiética. Además de dichas reflexiones, muchas provenientes de entrevistas y diálogos con el mismo VanDerBeek, se presentan ampliaciones de algunos fotogramas de películas de cine alternativo producidas desde finales de los años 40. Esta publicación sería entonces uno de los primeros espacios de divulgación de la vanguardia fílmica de Nueva York, previa al establecimiento del *Underground*, que un par de años después sería bautizada por Jonas Mekas como "The New American Cinema".

A pesar de que en ninguna parte del libro VanDerBeek postula una definición del término "underground" y de que ni siquiera hace eco de los términos de su título, se reconoce a este primer gesto de unificación categórica como el origen del uso de dicho adjetivo para referirse a la producción cinemática alternativa de los años sesenta[263].

[262] En esta publicación se cita a Robert Frank, Ian Hugo, Shirley Clark, Hilary Harris, Robert Breer, Francis Thompson, Jonas Mekas, Sara Arledge, Len Lye y Ed Emschwiller.

[263] El uso del término en el contexto de producción cinemática no es el primero en términos históricos en general. Ya en 1957 Manny Farber había publicado "Underground Films: A Bit of Male Truth", pero en dicho artículo su término está relacionado con "las culturalmente desacreditadas películas de acción de los entonces oscurecidos directores Howard Hawks y Raoul Walsh" (Trd. 11), que son un tipo diferente de películas. Hoberman, James y Rosenbaum, Jonathan, *Midnight Movies*, p.40.

> *El Underground describía una actitud: la determinación de que las películas debían ser hechas y debían ser vistas a pesar de todas las barreras económicas y sociales.*[264]

La gran variabilidad de obras producidas y reconocidas como Underground, incluso en la filmografía de un mismo artista, genera una gran dificultad para encontrar parámetros de definición abstracta de dicha categoría. Además de esto, las particularidades historiográficas del discurso de la época, las de sus primeros cronistas, y las propias de épocas posteriores, generan perspectivas analíticas incluso aparentemente inconciliables acerca de dicho fenómeno.

Por un lado, la crítica contemporánea estaba dominada principalmente por las publicaciones en la revista de los hermanos Mekas, *Film Culture*, los artículos publicados por Jonas Mekas en su columna "Movie Journal" del diario *Village Voice* y algunos estudios teóricos de finales de los sesenta principalmente por P. Adams Sitney, quien junto con Jonas Mekas, además, serían los principales voceros y divulgadores de las películas del Underground en Estados Unidos y Europa hasta mediados de los setenta.

La aproximación crítica de Mekas ha sido bastante criticada por investigadores posteriores gracias a su profundo romanticismo y a la levedad teórica de sus postulados. Al estar su labor mayormente dedicada a ser vocero divulgativo y avalador de la calidad de estas nuevas producciones, sus categorías críticas en relación las películas Underground están llenas de halagos informales que resaltan valores como la belleza, espontaneidad, inmediatez, la

---

[264] Renan, Sheldon, *An Introduction to the American Underground Film*, New York, E. P. Dutton & Co. Inc., 1967. p. 22. (Trd. 12).

austeridad de la producción y los gestos de rebeldía e innovación frente al canon clásico[265]. Adicionalmente, vale resaltar que a pesar de que la serie de publicaciones en su columna del *Village Voice* no tenían un enfoque teórico, muchos de sus comentarios sirvieron de base a estudiosos posteriores, como el caso de P. Adams Sitney, para estructurar ciertas particularidades de la evolución de la producción de esta vanguardia[266].

La crítica de Mekas es principalmente una herencia de la reflexión romántica en relación a los modos de la producción moderna, en la que resalta precisamente el espíritu de rebeldía que está latente en la ruptura de los supuestos convencionales de producción industrial. El cine Underground es presentado como "un giro de la escuela realista de Nueva York [New American Cinema], el cine de significados y compromiso social superficiales, hacia un cine no comprometido y con una nueva libertad"[267], en donde esta última hace referencia a la vinculación de temáticas sociales marginales, así como a la exploración y ruptura con los modos técnicos de producción dictados por la tradición narrativa/industrial[268]. La postura de Mekas está fundada en una perspectiva heredera de la

---

[265] Debido a la gran vinculación de algunas de las películas con las políticas de obscenidad, especialmente en el caso de *Flaming Creatures*, Mekas dedica muchos de sus artículos a criticar y exigir reformas en las políticas de libertad de expresión.
[266] En relación a estas influencias en la historiografía del Underground, su categoría de "Cine Baudelairiano" es la más relevante para este estudio y para otras piedras fundamentales de la diferenciación entre el "New American Cinema" y Underground como se expondrá más adelante.
[267] Mekas citado en Sitney, P. Adams, *Visionary Film*, p. 323. (Trd. 13)
[268] Mekas afirma: "Incluso los errores, las tomas 'fuera de foco', las tomas temblorosas, los pasos inseguros, los movimientos dudosos, los pedazos de sub- o sobreexposición, todos son parte del vocabulario. Las puertas a lo espontáneo están abiertas; el aire viciado del profesionalismo caduco y respetable está emanando fuera." (Trd. 14). Citado en Rees, A.L., *A History of Experimental*, p. 66.

reflexión modernista de las artes visuales, ya institucional en ese momento, que resaltaba la ruptura con los modos tradicionales de producción como núcleo de valoración para las obras[269].

> *Siempre que he podido, tanto en mi interpretación de películas como en mi discusión de teoría, he tratado de trazas la herencia del Romanticismo. He encontrado su aproximación consistentemente más útil y más capaz de generar una visión unificada de estas películas [cine Underground y Estructural] y de sus directores, que la hermenéutica freudiana y los análisis sexuales que han dominado mucho del criticismo anterior en relación al cine de vanguardia.* [270]

En el caso de Sitney, su aproximación conjuga la documentación histórica y la catalogación teórica de las evoluciones de dicha vanguardia, campo en el que se conoce como pionero e inventor de neologismos necesarios para dicha tarea[271]. La importancia de su labor no resulta solamente del trabajo enciclopédico que trató de producir, sino del hecho que él mismo fue uno de los agentes

---

[269] Como expondré más adelante, a pesar de que Mekas valora dichas rupturas de manera general en la producción vanguardista de la época, su aproximación no es esencialista como lo fueron las perspectivas de Greenberg en el campo de la pintura o de Germain Dulac en el cine. Su postura, centrada en la valoración poética, valora la experimentación y el juego profano con el esquema de lo supuesto, es decir, la inclusión rebelde de nuevas perspectivas de producción.

[270] Sitney, P. Adams, *Visionary Film*, p. xiii. (Trd. 15).

[271] Ciertos términos categóricos acuñados por él para referirse a algunos tipos de producción son parte de la terminología oficial de los estudios de la vanguardia, como por ejemplo la definición de "trance film", "mythopoeic film", "structural film" y "participatory film".

centrales de divulgación y defensa de la producción Underground justo en los momentos más álgidos de su establecimiento.

Desde mediados de los años de sesenta Sitney estuvo vinculado con los procesos editoriales de Film Culture y ya en 1970, tras 15 años de existencia de la revista, decide, a sus 26 años, hacer una recopilación tipo "reader" de los artículos más relevantes de la revista que introduce con un leve escrito que contextualiza no sólo los estudios sobre el tema, sino que resalta algunos factores de dicho interés por la vanguardia y la hostilidad académica hegemónica de su momento frente a la novedad de estas producciones cinemáticas, así como frente a la reflexión abstracta realizada por los primeros comentaristas.

Además de esto, en la misma época, Sitney viajaba por distintas partes de Estados Unidos y Europa llevando consigo y proyectando la "Internatonal Exhibition of the New American Cinema" en archivos e instituciones educativas. Esta experiencia le permitió tener un contacto íntimo con estas obras de difícil acceso gracias a ver las obras cada vez que se realizaban las proyecciones de la exposición[272], convirtiéndose así, posiblemente, en uno de los pocos investigadores de la producción Underground que tuvo la oportunidad de ver repetidas veces las películas sobre las que realizó sus comentarios[273] y, así, de tener una idea más completa de los contenidos y técnicas.

---

[272] Su libro "Visionary Film", la primera gran recopilación de cine de vanguardia después de la segunda guerra mundial en Estados Unidos, es un fruto que nació de la semilla de esta experiencia y del contacto directo con muchos de los artistas que producían las películas.

[273] Este factor me parece que resulta de gran relevancia, al menos en el caso de *Flaming Creatures*, pues resulta notable como muchas de las críticas sobre la

Si bien el mismo Sitney afirma en la cita anterior su deseo por vincular la producción de vanguardia con "la herencia del romanticismo", su aproximación deriva más de las estrategias propias del estructuralismo formalista, que centra su atención en la materialidad de las películas y las vinculaciones de su producción con la vida de sus autores, este acercamiento contempla las películas como obras de arte autónomas contenidas estrictamente en el contexto de la producción estética.

Sitney describe el horizonte común de la producción Underground como el de una "otredad radical" frente al cine comercial de Estados Unidos. Su parámetro central para dicha "otredad" será precisamente el abandono del protagonismo, o su completa negación, de la estructura narrativa lineal[274]. De esta manera en el caso de Sitney su lectura sobre la producción Underground también está guiada por una perspectiva de valoración modernista contra-tradicional.

De manera paralela, en la misma época, otros comentaristas del Underground como Parker Tyler y Sheldon Renan, también guiados por una reflexión de tono estético/modernista, resaltan como principales los aspectos de expresión contracultural personal, el ímpetu de sus estándares de producción amateur y la

---

película resultan sesgadas por el ejercicio mismo de recordar la experiencia de la película, estando ésta altamente mediada por las afectaciones propias de los recursos no convencionales utilizados. En el caso de *Flaming Creatures* resultan notables las variaciones en las reconstrucciones de lo que ocurre y sobre el encadenamiento de las situaciones dentro de la trama. Es curioso que a pesar de tal contacto, incluso Sitney, es uno de tales autores que reconstruye de manera equivocada algunos desarrollos de la película.

[274] "El rechazo a la narrativa lineal es casi la característica definitoria del cine independiente" (Trd. 16). Sitney, P. Adams (ed.), *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, New York, New York University Press, 1978. p. vii.

exposición de contenidos excluidos del rango de aquellos manejados por la producción comercial industrial[275].

> *Su teleología [la de Sitney, pero generalizable a aquella de la aproximación estético-modernista en general] es radicalmente reduccionista: El despojo sucesivo de narrativa, mito, protagonista e incluso, del centro de percepción de la "lírica" de la primera persona, finalmente llega a la pura interrogación sobre el medio mismo. Su componente Americano especialmente, esa vanguardia de cines Experimental, Poético, Underground y finalmente Estructural, es entendido como virtualmente absoluto en su independencia.*[276]

En la década de los años noventa se dio un nuevo giro a los estudios sobre el Undeground desde la perspectiva del materialismo dialéctico desde la que algunos investigadores, principalmente David James y Juan A. Suarez[277], postularon una crítica frente a la

---

[275] A diferencia de Mekas, que era principalmente un divulgador de la producción en general, y de Sitney, que principalmente fue un estudioso de dicha producción desde una perspectiva teórico/histórica, la perspectiva de Tyler es principalmente historiográfica y la aproximación de Renan está basada en la producción de cada autor por separado. Véase Renan, Sheldon, *op. cit.,* y Tyler, Parker, *Underground Film: A Critical History*, New York, Grove Press Inc., 1969.

[276] James, David E., *Allegories of Cinema*, p. 21. (Trd. 17)

[277] "El libro de P. Adams Sitney [*Visionary film*] es la contribución más formidable al estudio del cine experimental Americano, pero está formado por un romanticismo y un formalismo que espero evitar. Sitney concebía el cine Americano de vanguardia como si estuviera aislado de otras áreas de la cultura, en particular de la cultura de masas, que él identificaba como el otro de la vanguardia". Suarez, Juan A., *Bike Boys, Drag Queens, Superstars: Avant-Garde, Mass Culture and Gay Identities in the 1960s Undeground Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1996. p. xx. (Trd. 19)

postura de ese primer grupo que condenaba el carácter unificante con el que se presentaba el operar de las vanguardias en diferentes décadas de su desarrollo. La debilidad de esta aproximación radica, para ellos, por un lado, en ignorar los cambios históricos que tenían lugar en los contextos de producción de cada época y así las particularidades del gesto de ruptura que motivaba las exploraciones, por otro, en no contemplar dentro del análisis de las obras las diferencias sociales entre autores que, para ellos, implican la diferencia entre la variedad de tipos de cine propuestos en cada caso. Para James ésta última omisión se debe a que "su igualación entre la práctica de un miembro de una colectividad posrevolucionaria con la de un esteta alienado, del arte de un trabajador con el trabajo de un artista, sin tener en cuenta su incomparablidad social, es una exclusión ideológica, una función de la ideología de la vanguardia estética en sí misma, el objeto que él pretende revisar."[278]

Para estos investigadores las particularidades de los distintos momentos del desarrollo de la vanguardia están dadas por las líneas de reflexiones críticas heredadas de periodos históricos previos, la relación con la tecnología y la cultura popular contemporáneas, y con la vivencia de las políticas sociales del momento. El Underground, como parte del desarrollo de las vanguardias, no es más que un estadio particular de este enfrentamiento contracultural latente en el espíritu de los distintos grupos que han hecho aportaciones a ese campo, pero manifiesta diferencias que permiten aislarlo como categoría de producción y foco de discurso.

---

[278] James, David E., *Allegories of Cinema*, p. 21. (Trd. 18).

Entre las dimensiones que James relaciona con las particularidades del Underground, están la facilidad de producción de películas en 16mm en términos de costos accesibles y oferta de procesamiento, la apertura de enfrentar la vida como un motivo estético de liberación formal impulsada por la herencia *Beat* y el reciente triunfo de la cultura de masas concretado en la popularización de la televisión, que culmina la presencia discursiva dominante y masiva dada por el crecimiento de la industria de Hollywood en las décadas anteriores.

La primera de estas dimensiones abriría la posibilidad para la producción de películas personales y así también las exploraciones que explotarían los límites conocidos del medio de manera feraz, la inclusión de contenidos de interés excéntricos a las temáticas convencionales y la utilización del medio como ventana de exhibición para prácticas sociales alternativas o segregadas. La segunda dimensión, la herencia de la postura *Beat*, se manifiesta en la adopción de una perspectiva crítica y práctica a la hora de definir los modos de vivir y los debates frente al ambiente socio-político dominante, que daría pie a la generación de una abundante gama de subculturas que, para James, dominaría una buena parte de los contenidos de la producción Underground a través de la autoreferencia documental. La tercera, la omnipresencia de la cultura de masas, argumenta Suarez, permea inevitablemente de manera general las esferas de "lo social, lo cultural e incluso la vida subjetiva"[279], que deviene no sólo una fuente de recursos para el arte, sino que genera una preocupación crítica frente a las formas de configuración mercantilizadas [*commodified*] de la subjetividad que eran promulgadas y adoptadas.

279 Suarez, Juan A., *Bike Boys*, p. xvii.

> *El cine Underground era el paralelo en dicho medio a la tentativa de re-crear en la escritura la estética y las funciones sociales propias del jazz. [...] La generación de equivalentes fílmicos del jazz, una propedéutica de innovaciones a partir de la que el cine podría llegar a ser una ocasión para la improvisación colectiva de una cultura minoritaria y el vehículo para la expresividad individual dentro de los requisitos sociales y estéticos de dicha subcultura. [...] En todos los campos del arte Americano de posguerra, el paradigma modernista estaba siendo desafiado por asaltos sobre las fronteras entre géneros, entre medios, entre arte y no-arte, entre arte y vida; y, con frecuencia, de un modo particular, ponía en cuestión el fetichismo de la mercancía del objeto arte. [...] Su proyecto general podría entonces resumirse como sigue: Abrir la práctica entera del cine como una esfera de actividad contracultural. [...] Como la construcción de eventos ante la cámara, las actividades de filmar y editar, y finalmente su proyección, fueron instituidas como oportunidades para la creatividad individual y grupal en un ritual subcultural, las condiciones heredadas del cine y las películas fueron desafiadas.*[280]

La hipótesis de James consiste en que un modo de unificar la producción Underground, diferenciándola su vez del flujo de la producción de vanguardia, es su herencia de los modos de vida y creación de los *Beatniks*, quienes, para él, habían adoptado de la música jazz un principio de operación en el que la "expresividad individual" así como la improvisación (es decir, el juego creativo e inesperado con las categorías de posibilidad en la experiencia

[280] James, David E., *op. cit.*, pp. 97-99. (Trd. 20).

inmediata del performance) habían sido abstraídos de la composición musical y ejecutados en la práctica de la vida cotidiana. En la cita anterior, James traza una conexión similar entre este principio de operación de la composición del jazz llevado al método de producción de obras cinemáticas, en un ambiente social en donde la influencia *Beatnik* había activado la generación o el fortalecimiento de otras dinámicas grupales, contraculturales.

La función de auto-representación, que James caracteriza como "propia del ánimo capitalista", es presentada como un recurso común a varias películas, pero no será ese un recurso que, para él, logre la diferenciación central del Underground (pues sería, para él, la característica propia de la vanguardia anterior de finales delos años 50), es decir que no será el ánimo auto-expresivo o documental el que otorgue su particularidad.

> *Si bien se hizo posible por el deseo de tener control sobre el aparato, producir películas más que solamente consumirlas, la innovación radical del Underground excedía esta función [de auto-representación] inventando las películas más como una práctica que como una fabricación.*[281]

Para James será entonces la alteración de los modos de producción a partir de la inclusión de la dimensión performativa, la "practica", dentro de las dimensiones de lo profílmico, fílmico y exhibición la que estaría en el núcleo diferenciador de la producción Underground. Para él la obra de Ron Rice, Bruce Conner y Jordan Belson serían los ejemplos por antonomasia que ejemplificarían esta actitud.

---

[281] James, David E., *Ibid.*, p. 120. (Trd. 21).

> *La ideología modernista, caracterizada por su defensa del arte "autónomo" y su oposición a la cultura de masas, fue desafiada con el frente Underground mismo, por directores como Andy Warhol, Kenneth Anger y Jack Smith, cuyas películas se basaban abundantemente en imágenes familiares, motivos del entretenimiento comercial y encarnaban ya una forma de posmodernismo.*[282]

La hipótesis de Suarez, siguiendo parte del mismo conjunto de críticas trazadas años antes por James, consiste en que el aspecto que de particularización del Underground estaría dado por sus iniciativas de incluir dentro de sus obras, como parte de la reinante "sensibilidad pop", contenidos de la cultura de masas, generando así un conflicto historiográfico dado por la permeabilidad propuesta entre alta y baja cultura [*high culture/low culture*], que para él encarnaría una de las primeras etapas del giro posmodernista en la producción cultural de Estados Unidos. Los autores que resalta dentro de su estudio en relación a esta actitud son Kenneth Anger, Andy Warhol y Jack Smith[283].

Flaming Creatures y la teoría sobre el Underground

> *Si la violación, el veneno, el puñal, el incendio,*
>
> *No han bordado todavía con sus agradables dibujos*

---

[282] Suarez, Juan A. *op. cit.*, p. 54. (Trd. 22).

[283] El estudio de Suarez, a diferencia del de James y Sitney, está centrado en el análisis de la producción de estos tres artistas en quienes no solo ve este pivote hacia el posmodernismo como gesto de producción vanguardista, sino que busca vincularlo con las particularidades de su "sensibilidad homosexual", casi completamente descuidada por las críticas anteriores.

> *El lienzo banal de nuestros tristes destinos,*
>
> *Es que nuestra alma, y es una lástima!, no es suficientemente atrevida.*[284]

Flaming Creatures fue una película notable dentro del cine Underground de Nueva York. Su potente impacto en las audiencias, su extendida persecución judicial por obscenidad, sus valores estéticos y la extravagancia de su autor, fueron todos factores para darle un lugar privilegiado en la historia de dicha vanguardia, aunque su lugar dentro de esta constelación esté principalmente opacado por el énfasis en la profanación cultural que manifestaba en relación a la esfera de lo sexual, como se expuso en el capítulo 3.

El estreno de *Flaming Creatures* estará estrechamente vinculado al quiebre que resaltan algunos de los estudiosos en relación a los comienzos del cine Undeground, un giro radical que diferenciaría la nueva vanguardia del New American Cinema. En 1963, Mekas publica un artículo en el *Village Voice* en el que agrupa una colección de películas que "aparecieron desde el Underground [lo subterráneo]" y que denomina como "Cine Baudelairiano". El 2 de mayo de 1963, sólo algunos días después del estreno en el Charles Theatre[285], Mekas publica "On the Baudelairean Cinema".

---

[284] Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Librairie des bibliophiles parisiens, 1917. p. 6. (Trd. 23).

[285] El estreno privado de *Flaming Creatures* como se presentó en el capítulo 2 se realizó el 8 de marzo, donde Mekas la vería por primera vez, pero el estreno como parte de la programación del *Undeground Midnights* en el Bleecker Street Theatre, se realizaría hasta el 29 de abril, 3 días antes de la publicación de Mekas. Esta proyección vendría acompañada en un programa doble junto con "Blonde Cobra", un proyecto colaborativo finalmente materializado por Ken Jacobs.

Últimamente muchas películas han aparecido desde lo subterráneo [underground] que, pienso, están marcando un giro importante en el cine independiente. Así como Shadows y Pull my Daisy marcaron el final de la tradición del cine de vanguardia experimental de los años cuarenta y cincuenta (el cine simbolista-surrealista de significados intelectuales), ahora hay obras apareciendo que están haciendo un giro en el llamado New American Cinema, un giro de la escuela realista de Nueva York, el cine de significados "superficiales" y de compromiso social, hacia un cine de desvinculación [disengagement] y nueva libertad.

Las películas que tengo en mente son The Queen of Sheba Meets the Atom Man de Ron Rice, The Flaming Creatures de Jack Smith, Little Stabs at Happiness de Ken Jacobs y Blonde Cobra de Bob Fleischner; cuatro películas que hacen la revolución real en el cine en la actualidad. Estas películas iluminan y abren sensibilidades y experiencias nunca antes registradas en las artes Americanas, un contenido que Baudelaire, el Marqués de Sade y Rimbaud dieron al mundo de la literatura hace un siglo y Burroughs dio a la literatura Americana hace tres años. El suyo es un mundo de flores del mal, de iluminaciones, de carne torturada y desgarrada, una poesía que es a la vez bella y terrible, buena y mala, delicada y sucia. Una cosa que podría asustar al espectador promedio, es que este cine pisa en el mismo borde de la perversidad. Estos artistas no tienen inhibiciones, sexuales o de otro tipo...hay ahora un cine para pocos, demasiado terrible y demasiado 'decadente'

> *para una persona 'promedio' in cualquier cultura organizada.*[286]

En ese momento Mekas se comprometería personalmente con la producción de este tipo de obras en las que vería una gran promesa y un valioso humor revolucionario. Además de vincularse como distribuidor empedernido de *Flaming Creatures* entre 1963 y 1967, como se introdujo en el capítulo 2, Mekas patrocinaría, con dineros donados por Jerome Hill, la impresión no sólo de *Little Stabs at Happiness* de Jacobs, sino de las primeras películas de Smith hechas a finales de los 50, *Overstimulated* y *Scotch Tape,* e incluso daría parte del dinero para producir la siguiente película de Smith que empezaría a rodarse en ese mismo año, *Normal Love*[287].

Como bien resalta Ken Kelman, "lo que estas cuatro películas tienen en común es a Jack Smith, una sexualidad salvaje y perversa, improvisaciones traviesas, vestuarios relacionados a los elementos anteriores y un uso de cámara sin restricción"[288], una

---

[286] Jonas Mekas citado en Sitney, P. Adams, *Visionary Film*, pp. 323-324. (Trd. 24).

[287] De hecho las aspiraciones divulgativas de Mekas frente a este grupo llegaría como lo afirma Rosalin Regelson, hasta el deseo de encontrar canales de distribución formal, una cuestión bastante problemática por la misma naturaleza profana de sus contenidos. "Solamente hace un año, en el seminario del New York Film Festival sobre cine Underground en el Lincoln Center, los distribuidores se rieron de la idea presentada por Jonas Mekas, el espíritu guía de la *Filmmaker's Co-op*, de que las películas del Underground deberían distribuirse a través de canales comerciales. Ellos no compartían el fanatismo de Mekas en el nuevo cine revolucionario. Era ridículo pensar que el público general podría aceptar las "películas caseras" casuales del Underground con sus temas tabú, longitudes erráticas y su formato no ortodoxo de 16mm". Regelson, Rosalyn, "Where Are The Chelsea Girls Taking Us" en *The New York Times* (24/09/1967). (Trd. 25).

[288] "Lo que las cuatro películas tienen en común es a Jack Smith, una sexualidad salvaje y perversa, una improvisación traviesa, un vestuario relacionado con todos

presencia sorprendente por parte de Smith y de los principios actorales que estaban siendo explorados en los grupos del naciente teatro radical (off-off Broadway) como el *Living Theatre* y el *Theatre of the Ridicolous*. El estilo de actuación de Smith era tan excéntrico e inesperado, que su participación en las películas resultaba tan marcada y autónoma que dominaba con sus encarnaciones el desarrollo mismo de las películas.

> *Los artistas, actores y escenaristas de los años 60, enfatizaban con fuerza en temas sociales y populares y usaban visualizaciones de las técnicas literarias decandentes (una preocupación exagerada con las partes sobre el todo: el uso del glamour, sintaxis exageradas, metáforas sostenidas, neologismos, sinestesia y correspondencias), que eran evidentes en muchas de las películas Baudelaireanas. Estas películas también aplicaron técnicas adaptadas de la pintura Decadente/Simbolista: La composición que enfatizaba las partes sobre el todo, la distorsión manierista, la expresión sensual, el objeto onírico o velado, o el sujeto mítico (usualmente una quimera o un monstruo) del tipo encontrado en las pinturas de Gustave Moreau.*[289]

Carel Rowe, quien en 1972 fue una de las organizadoras del “Lurid Film Festival” en la Northwestern University, emprendió la tarea de “decifrar los códigos disruptivos con los que Flaming Creatures perturbaba las audiencias tan completa- y efectivamente“[290], justo

---

los elementos anteriores y una camarografía sin bridas”. Kelman, Ken, “Smyth Myth” en Sitney, P. Adams (ed.), *Film Culture Reader*, New York, Cooper Square Press, 2000. p. 281. (Trd. 26).

[289] Rowe, Carel, *The Baudelairean Cinema*, p. 50. (Trd.27).

[290] *Ibid.*, p. xiii. (Trd. 28).

meses después de ver las reacciones de la audiencia enfurecida que asistió a la presentación de la película como parte de dicho festival. Su investigación sobre *Flaming Creatures* y otras obras del denominado cine Baudeleriano[291] le tomaría casi 10 años y sus resultados quedarían registrados en su libro “The Baudelairean Cineama: A Trend within the American Avant-Garde”.

En este estudio, Rowe hace un análisis del carácter “maldito” de estas obras relacionándolo con la producción decandentista francesa de mediados del siglo XIX. Como resalta en la cita anterior ella encuentra resonancias de orden formal y de contenidos que permiten estructurar más profundamente la asociación de Mekas, de la que él no elabora nada más allá de sus comentarios en el artículo citado anteriormente.

Además de postular el glamour, la sintaxis exagerada, las metáforas sostenidas, los neologismos y las correspondencias, como recursos literarios activos en las películas seleccionadas, Rowe resalta, además, la participación de motivos propios de los dos ambientes de producción como el andrógino, la lesbiana, la

---

[291] Además de las cuatro películas postuladas por Mekas, otras películas de la época también refieren este humor de lo “maldito”, como: *Christmas on Earth* (1963) de Barbara Rubin, *Fuses* (1965) de Carolee Schneemann, *Fireworks* (1947) de Kenneth Anger, *Brothel* (1966) de Bill Vehr y *Lupe* (1966) de José Rodríguez Soltero.

femme-fatale, el vampiro y la impotencia[292], todos presentes de manera literal en la obra de Smith, además, claro, de la violación[293].

> *Lo que distingue cualitativamente a esta película [*Flaming Creatures*] de las otras, es que Smith impone sobre el todo un sentido de propósito, una intensidad del sentir. Su película golpea con vida total. No es una mera colección de acciones caprichosas o imágenes sorprendentes, es una visión realizada. Las otras tienen el mismo estilo, pero no la imaginación, la elocuencia y la concentración poética.*[294]

Por diferentes razones, el análisis de *Flaming Creatures* se ha visto acotado a lo largo de su historia por una serie de categorizaciones que a fin de cuentas descuidan la riqueza de la película y, así, su valoración ha quedado restringida a una serie de lecturas que no resaltan muchos de sus recursos más potentes a nivel afectivo.

Las primeras aproximaciones de análisis a la película por parte de Mekas y Sitney, resaltaron una íntima relación, aunque tratada de manera bastante superficial, casi un comentario, de esta obra con las películas de Josef Von Sternberg a través de su tratamiento de

---

[292] Algunos de estos recursos, junto con el orientalismo nostálgico, son además resaltados por Dominique Johnson, quien los vincula por su parte, no como resonancias del decadentismo del XIX, sino con dinámicas de producción y gusto propias de la sensibilidad homosexual y adolescente. Véase: Johnson, Dominique, "Jack Smith's Rehearsals for the Destruction of Atlantis: 'Exotic' Ritual and Apocalyptic Tone" en *Contemporary Theatre Review* (vol. 19 (2), 2009), London, Routledge, 2009. pp. 164-180.

[293] Vale la pena añadir que Smith como persona encarnaba en su vida cotidiana este ánimo decadente y anarquista, siendo posiblemente el único, quizá junto a su gran amigo Ron Rice, de todos los productores Underground que vivía realmente de una manera de oposición radical frente al esquema burgués, un realizador maldito.

[294] Kelman, Ken, *op. cit.*, p. 281. (Trd. 29).

la imagen y la elaboración orientalista de sus vestuarios. Estas aproximaciones se restringieron a esta conexión enfatizando, además, una supuesta y errónea ausencia de libreto. Esta reductiva lectura formalista de *Flaming Creatures* resultó dominante para buena parte de los análisis posteriores o al menos una cita casi obligada de muchas aproximaciones, concretando una apariencia bastante reducida de las dimensiones de la película, sobretodo en relación a la importancia del carácter (pseudo-)narrativo su trama [*plot*]. Esta relación con la obra de Von Sternberg, a mi parecer, es fruto de un cierto facilismo académico que posiblemente fundamenta esta conexión gracias a la admiración que Smith expresa por sus películas en un artículo que publicó a finales de 1963 en Film Culture dedicado a un análisis de la obra de este director, "The Belated Appreciation of V.S."[295].

Por otro lado, la vinculación de *Flaming Creatures* con el cine Baudelaireano, una compilación de películas que expresaban, como lo afirmó Mekas, un alto grado de perversión, se articula con la reacción condenatoria frente a la película por parte de los censores y otros asistentes de la época que resaltaban a su vez la obscenidad de la película y la perversidad de sus contenidos. Adicionalmente se suman a esta vinculación los trabajos teóricos de estudiosos de la teoría queer que resaltaban precisamente el aspecto profano frente a los códigos de posibilidad de definición de

---

[295] Ya en 1962, Smith en su publicación de "The perfect film appositeness of Maria Montez", ya había incluido el nombre de Von Sternberg junto con otros directores favoritos y una colección de películas independientes, sus *secret-flix*. La comparación con Von Sternberg ya fue analizada en términos visuales en el capítulo anterior, pero allí mismo se resalta su gran proximidad con la obra de Von Stroheim. Si bien se pueden encontrar vínculos intensos con la obra de Von Sternberg, quien al igual que Von Stroheim fueron directores de Hollywood muy conocidos, resulta curiosa a restricción a Von Sternberg en sus comentarios.

subjetividad para la época, valorándola como un documento de ruptura en pro de la apertura frente a la posibilidad social de subjetividades homosexuales y travestis. En cada una de estas aproximaciones el énfasis que se hace sobre la película radica en su dimensión contracultural, que proviene de una reflexión sobre la interpretación de los contenidos de la película, que en ultimas analiza la película desde la perspectiva de los estudios culturales (generalmente basados en el materialismo dialéctico), pero descuida la objetividad de los recursos formales que articulan dichos contenidos en tanto que producción cinemática, su artificialidad.

Si bien la postura de James no está centrada en el enfoque de la teoría queer, su acercamiento está restringido a las preguntas propias del materialismo dialectico que se aproxima a la obra como vehículo cultural del que hace un par de afirmaciones que no marcan ninguna profundidad en el análisis de los aspectos formales.

El primero, de catalogación, vincula la obra con un conjunto de películas que reduce como ejemplos de la auto-representación de subculturas de la época, una perspectiva bastante conflictiva desde mi punto de vista, porque lo que ocurre en *Flaming Creatures* no puede ser un de documento de ninguna subcultura gracias a su fuerte componente de fantasía y, si se quiere, de ciencia ficción[296].

---

[296] "Mientras que un borde del cine Underground sólo generalizaba indirectamente las implicaciones sociales de su énfasis en la visión personal, la gran mayoría de películas Underground eran esencialmente documentales de esas subculturas. Obras formal- y socialmente tan diversas como: *Triptych in Four Parts* (Larry Jordan, 1958), *Flaming Creatures* (Jack Smith, 1963) , *Lurk* (Rudy Burckhardt, 1965), *S.F. Trips Festival, An Opening* (Ben Van Meter, 1966), *Inauguration of the*

El otro comentario, posiblemente más interesante aunque enigmático y expresado ligeramente sin ninguna fundamentación sobre sus afirmaciones, caracteriza a *Flaming Creatures* de la siguiente manera:

> *La más notoria [entre aquellas que ejemplifican la auto-representación subcultural], Flaming Creatures, cuya exhibición fue rehusada en el festival de Knokke-Le-Zoute en 1963, proscrita como obscena en las cortes de Nueva York y eventualmente retirada de exhibición pública por su creador, afianzó la asociación popular entre el Underground y la irregularidad sexual; en ella la acción y el personaje, e incluso la diferencia entre los sexos se disuelve tan completamente que la película se aproxima a la condición de un performance textural y virtuoso cuasi-abstracto.*[297]

Una tercera aproximación, dada por la elaboración de Sitney y Sontag, resalta principalmente algunos aspectos del tipo de actuación a través de referencia a la inocencia infantil, relacionados posiblemente con el carácter *phony* de la encarnación profana de las criaturas que se expuso en el capítulo 3.

Sitney argumenta que *Flaming Creatures* y *Blonde Cobra*, posiblemente las más controversiales de la colección del cine

---

Pleasure Dome (Kenneth Anger, 1966), *The Chelsea Girls* (Andy Warhol, 1966), *Kirsa Nicholina* (Gunvor Nelson, 1970), and *July '71 in San Francisco, Living at Beach Street, Working at Canyon Cinema, Swimming in the Valley of the Moon* (Peter Hutton, 1971); eran todas instancias de grupos sociales minoritarios representándose a sí mismos. En estas películas, lo ideológico y lo económico, lo fílmico y lo cinemático, son mutuamente determinantes." James, David E., *Allegories in Cinema*, p. 119. (Trd. 30).

[297] *Ibid.*, p. 121. (Trd. 31).

Baudelaireano, están vinculadas con una imposibilidad de una "inocencia recuperada", término que a pesar de no ser desarrollado de manera explícita hace referencia a la libertad de enfrentar el medio cinemático de una manera autónoma, como el jugueteo de un niño sin referencias contextuales, y de la alta participación de referencias infantiles reconocidas particularmente por la actuación de Smith en el caso de *Blonde Cobra* y *Star Spangled to Death*, o en la pantomima profana de las criaturas en *Flaming Creatures*. Si bien estas referencias a la dinámica operativa de la infancia, Sitney resalta que en cada caso la participación de esos factores se manifiesta mediada por una alta ironía que vincula este recurso con la imposibilidad misma del retorno a la inocencia[298], estas películas entonces "son versiones del mito de la inocencia perdida y de la búsqueda fallida de su recuperación"[299].

En el caso de Sontag, la relación con esta inocencia tampoco es desarrollada explícitamente pero si es afirmada, resaltando también el aspecto *phony* de las encarnaciones de las criaturas, principalmente en relación a las situaciones que están vinculadas directamente con el sexo[300]. Esta aproximación de juego profano es precisamente el factor que resalta Sontag como definitorio para

---

[298] "El infantilismo, la crueldad, el travestismo y la ironia que contrinuyen a la tragedia de los espejismos [delusions] en Blonde Cobra, reaparecen como factores en un mito de inocencia recobrada en *Flaming Creatures,* en donde el triunfo puede ser irónico, pero no es del todo problemático." Sitney, P. Adams, *Visionary Film*, p. 337. (Trd. 33).

[299] *Ibid.*, 339. (Trd. 32).

[300] "En lugar de ser sentimentales o lujuriosas [los recursos de la pornografía sexual], las imágenes de sexo de Smith son alternativamente infantiles e ingeniosas" Sontag, Susan, "Flaming Creatures" en *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Picador, 1990. p. 227. (Trd. 34).

desvincular a *Flaming Creatures* del "espacio moral" y postular su exclusividad dentro del "espacio de lo estético".

Además de esta relación con la inocencia, resulta notable que tanto Sitney como Sontag, presentan una descripción bastante completa del desarrollo de las situaciones, pero de igual manera ambos resaltan su falta de trama [*plot*] y afirman, erróneamente, articulaciones aleatorias entre las escenas[301].

Como se resaltó antes en el capítulo 2 y 3, revisando las diferentes descripciones, sinopsis, de *Flaming Cretures* hechas por diferentes comentaristas (contenidas en el apéndice A), es notorio como muchas de estas enfatizan la escena de la violación, la aparición de la *Spanish Woman* (encarnada por Mario Montez) y la escena, casi inicial, del ser múltiple en la que las criaturas se pintan los labios unas a otras o a sí mismas, todas estas acotadas dentro de la primera mitad de la película, sus primeros 20 minutos. Este fenómeno de localización de la atención y de fijación de dichas escenas en la memoria obedece seguramente al ritmo afectivo construido por el desarrollo de los hechos, el impacto contracultural de sus contenidos, la seducción de las presentaciones y la banda sonora. Como veremos más adelante esta particularidad de la recreación de lo que ocurre es respuesta de la suma de una serie de recursos que imposibilitan, de alguna

301 "*Flaming Creatures* manifiesta deliberadamente lo que él [Jack Smith] veía implicado en las películas de Maria Montez y Von Sternberg, sin la interferencia de un libreto [*plot*]." Trd. 29. Sitney, P. Adams, *Visionary Film*, p. 334. "Es evidente que no hay historia en *Flaming Creatures*, ni desarrollo, ni un orden necesario de las siete (según las numeré) secuencias de la película claramente diferenciables." Sontag, Susan, *op. cit.* p. 228. (Trd. 36).

manera, identificar la conexión de los hechos dentro de la narrativa cuasi-lineal que estructura su libreto [*script*].

Relaciones tangentes

> *Sylvére Lotringer: ¿Quiere decir que su película era un tipo de parodia de Hollywood?*
> *Jack Smith: Tiene que ver mucho con eso, sí. Tuvo lugar en un estudio de cine embrujado. Es por eso que esa gente iba y venía de esa manera.*
> *SL: ¿Realmente tenía a Hollywood en mente cuando hizo la película?*
> *JS: Claro! Mi mente estaba llena con él…todo el mundo está lleno de Hollywood.*
> *SL: ¿Usted veía televisión?*
> *JS: No hasta después. Entonces me volví adicto a ella…pero ya no más.*[302]

Smith, Jacobs[303] y Sitney resaltan que, aunque existiera una naciente influencia de los discursos vanguardistas dentro de las instituciones educativas debido a la gran inmigración de

---

[302] Smith, Jack, "Uncle Fishhook and the sacred baby poo-poo of art" en *Wait for me at the bottom of the pool: The writings of Jack Smith*, Nueva York – Londres, High Risk Books, 1997. p. 112. (Trd. 35).

[303] Afirma Ken Jacobs: "Compartimos un hambre tremenda por las peliculas, porque en esa época no había mucho que ver. Codiciábamos las películas de Universal de los años cuarenta, especialmente las de Dan Duryea, que tenían una atmósfera, una puesta en escena sobre esos años y una atmosfera de fantasía nostálgica. Amábamos las de las Andrews Sisters, por ejemplo. Yo vivía en los treinta y Jack en los cuarenta. Sufríamos ya de nostalgia, veíamos a Hollywood como un cumulo de basura sórdida." Citado en Rowe, Carel, *The Baudelairean Cinema*, p. 39. (Trd. 38).

pensadores radicales europeos a Estados Unidos durante la segunda guerra mundial, la fuente inigualable de referencias para los productores del Underground fue Hollywood. Esta relación de referencia sería fuertemente condenada por algunos de los productores Underground más radicales en un modernismo ya institucionalizado, como lo serian el mismo Ken Jacobs y, en buena medida, Jonas Mekas.

> *En algunos aspectos muy importantes, Jack Smith era significativamente diferente de sus pares masculinos straight en la escena de cine Underground de Nueva York. Él quería imitar el cine de Hollywood de su infancia, mientras que otros como Jonas Mekas, Ken Jacobs, Bruce Baillie, Hollis Frampton y Tony Conrad, trabajaban en oposición de la estética de Hollywood.*[304]

Jack Smith no buscaría incluirse directamente en esa oposición modernista y, al contrario, expondría en sus artículos y en su vida cotidiana, una fuerte admiración por personas notables del Hollywood de los años 30 y 40, como lo eran la diva Maria Montez y el director Josef Von Sternberg[305]. Como se ha afirmado antes, la

---

[304] Reynolds, Lucy, "Hospitality Underground: Filmic Documents of an Oppositional Practice" conferencia levada a cabo en el congreso *Transmission: Hospitality*, Sheffield Hallam University, 2010. p. 2. (Trd. 39).

[305] "Es también importante subrayar que este es un más un homenaje al pasado de Hollywood que a su presente comercial, contra el que los escritos de Smith en Film Culture se dirigían vociferantemente. Era justo a través de su transformación en un espectáculo pasado de moda y un archivo devaluado que Smith podía identificar a Hollywood con su propio sentido de marginalidad, desplazándose a si mismo fuera de la polaridad binaria entre director experimental y cine comercial, que él veía como atrincherado y monolítico a pesar del intento de comentaristas críticos, desde Sontag a Jonas Mekas, por reclamarla [a *Flaming Creatures*] como parte de sus

relación con Maria Montez era incluso devocional y algunos afirman, incluso, que sus primeras aproximaciones al cine como actor buscarían lograr una cierta reproducción de los valores que identificaba en las películas donde ella participaba.

Sin embargo, es evidente que *Flaming Creatures* (así como sus otras palículas) se distancia radicalmente del tipo de producción propia de Hollywood, no sólo por sus contenidos contraculturales, sino por las fuertes contradicciones que propone al código de producción convencional (el esquema de posiblidad poiética) a través de un gran variedad de recursos. Por otro lado, su relación, aunque débil, con la narrativa y la estructura por escenas del cine clásico, localiza a *Flaming Creatures* en una periferia del núcleo modernista del Underground, donde la crítica ha localizado principalmente las obras de Andy Warhol y de Stan Brakhage. Así, *Flaming Creatures* se podría localizar en una periferia dual marginal, doblemente tangente, de la producción narrativa clásica de Hollywood y de la vanguardia Underground, como un animal anfibio que no es propio de ninguno de los ambientes en donde es capaz de desarrollar su vida[306].

Como se ha expuesto en los capítulos anteriores, *Flaming Creatures* es una película altamente afectiva por sus motivos contraculturales, principalmente profanaciones inocuas y

---

agendas del Arte [*high art*] o del Underground, o de manera inversa, del de las autoridades que intentaban censurarla." *Ibid*. p. 3. (Trd. 40).

[306] Como se hizo explicito antes a través de las posiciones de Suarez y James, *Flaming Creatures* es claramente parte de la vanguardia en términos de ser fruto propio de una época de redefinición contracultural, pero sin embargo, en términos formales, su catalogación presenta muchos conflictos por preservar una estructura narrativa lineal, así no sea protagonista de su trama, como ocurre en las producciones del cine clásico.

procaces, y por la evasión perceptiva que proponen muchos de sus recursos visuales. A continuación viene el análisis de su estructura de desarrollo temporal, así mismo como su relación con los parámetros convencionales de estructuración y recepción propios del cine industrial narrativo clásico, derivados del esquema de posiblidad poiética bajo el que gran parte de las audiencias han sido educadas en relación a la producción cinemática. Pero primero presentaré una descripción general de los principios de producción que caracterizan dicho esquema de codificación, los heredados de la hegemonía de Hollywood.

El cine clásico

> *Las películas de Hollywood no nos conducen a conclusiones inválidas como podrían dichas películas. En la narrativa clásica, el corredor puede ser tortuoso pero nunca está torcido.*[307]

Como bien resaltan algunos cronistas como James[308], a pesar de que se tiende a unificar la producción de Hollywood bajo una serie

---

[307] Bordwell, David; Staiger, Janet y Thompson, Kristin, *The Classical Hollywodd Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, London, Taylor & Francis, 2005. p. 41. (Trd. 41)

[308] “Ni el sistema es inmune en sí mismo para renegar usos, especialmente en relación al consumo donde, incluso dentro de los canales de exhibición industrial (en donde los trabajos más ortodoxos pueden ser transformados), sus mensajes ponían en corto circuito y retrocedían en contra de sí mismos gracias a múltiples formas de mala interpretación o recontextualización. Audiencias específicas podían, de esta manera, apropiarse para sus propios usos lo que estaba diseñado para usarlas a ellas. Estas variaciones y de hecho, actos de resistencia dentro del modo industrial de producción como un todo, incluso en el periodo en el que la producción de los estudios era más formularia, resultan tan suficientemente significantes que

de parámetros homogeneizantes y juicios condenatorios en relación a su supuesta superficialidad de contenidos, al carácter altamente definido de su división por géneros y a su afinidad con las políticas ontológicas de un sistema conservador, la historia de Hollywood ha presentado varias fases de desarrollo en las que algunos directores, como Von Sternberg y Von Stroheim, incluso desde dentro de su maquinaria de producción, realizaron películas que de cierta manera trascendían la técnica cinematográfica dándole espacio a una experimentación arriesgada, a pesar de no contener principalmente trazos abstractos como aquellos propios de la vanguardia modernista.

Teniendo en cuenta esta salvedad frente al peligro de homogeneización, se pueden resaltar, sin embargo, una serie de principios de producción que operan de manera general en la elaboración de este tipo de cine que configuran, además, los parámetros educativos de muchas instituciones encargadas de formar futuros cineastas.

> *Ya en 1925, un crítico francés describió a Pay Day (1922) de Chaplin como representativa del 'clasicismo cinemático' y un año después Jean Renoir hablaba de Chaplin, Lubitsch y Clarence Brown como contribuyentes al 'cine clasico' del futuro, un cine que no debe nada a los trucos, donde nada es dejado a la suerte, donde el detalle más pequeño tiene su lugar de importancia en el esquema psicológico total de la película. Fue probablemente André Bazin quien le dio al adjetivo su mayor circulación. Para 1939, Bazin declaró que la producción de Hollywood había adquirido 'todas las*

---

cualquier investigación de cines alternativos deberían tenerla en cuenta" James, David E., *op. cit.*, p. 9. (Trd. 42).

> *características del arte clásico'. Parece apropiado mantener el término en inglés, pues los principios que Hollywood reivindica como propios, se fundamentan en nociones del decoro, la proporción, la armonía formal, el respeto por la tradición, la mimesis, la invisible artificialidad y un control sereno sobre la respuesta del perceptor, cánones que usualmente son llamados por los críticos como 'clásicos'.*[309]

Desde 1917, el código de los estudios en el naciente Hollywood comenzaron una labor de estructuración metódica que buscaba lograr eficiencia, como cualquier producto industrial, en el manejo de los recursos, el establecimiento de fórmulas de operación frente a los contenidos y en la elaboración de categorías internas (los géneros), todos enfocados hacia la elaboración de productos comerciales y la construcción de un espectador/consumidor que tuviera recursos de selección y certeza frente a dichos productos.

Como resaltan Bordwell, Staiger y Thompson en la cita anterior, esta estructuración valoraba particularmente el deseo de producir películas realistas (miméticas o verosímiles[310]) en las que la producción artificial de la obra quedara invisibilizada por la fantasía propia de los universos diegéticos presentados, la coherencia del comportamiento de los personajes frente a las

---

[309] Bordwell, David, *op. cit.*, p. 2. (Trd. 43).

[310] Con esta acotación busco enfatizar que el término 'realista', no solo hace referencia a películas que buscan presentarse como posibilidad dentro del universo actual del espectador o su historia, sino al grueso de producciones que basan su trama en un traslado mimético de los modos y supuestos de comportamiento de la realidad actual como factores constituyentes del comportamiento del universo diegético. Este tipo de narrativas se denominan como 'naturales' en el contexto de la narratología contemporánea, punto sobre el que volveré más adelante.

situaciones del libreto y por un uso de cámara convencional. La modulación afectiva y el respeto por las normas morales aceptadas de la sociedad devinieron, con el tiempo, otro factor que caracteriza buena parte de este tipo de producciones, propio de la comercialización de comodidades a nivel masivo. Esto último se tiene principalmente después de la década de los años 30, en la que las libertades argumentales frente al comportamiento moral y las sórdidas historias de algunas de las nacientes estrellas del medio generaron una imagen política inaceptable para la comunidad de los Estados Unidos, que desemboco en la creación de organismos internos de control frente a la naturaleza moral de los contenidos[311].

> *Las fórmulas y espectáculos repetitivos de los géneros de cine son generalmente definidos por sus diferencias con el estilo realista clásico del cine narrativo. Estas películas*

---

[311] Ya en 1918 la figura de las estrellas de cine estaba fuertemente consolidada y así el comportamiento privado de los actores empezó a ser del interés popular, develando el estilo sórdido en el que vivían algunos de ellxs e incluso crímenes que ocasionaron un gran revuelo político en 1922 que causó una imagen bastante negativa sobre la producción de Hollywood, frente a esto los estudios reaccionaron creando una oficina de control de contenidos que era un organismo de auto-control bastante corrupta bajo la cabeza de Will H. Hays, la *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA). Esta oficina funcionó de manera autónoma hasta 1934, año en el que la “Legión por la decencia” [*Legion of decency*], grupo soportado por las organizaciones católicas, protestantes y judías, exigió la creación de un código de producción y una evaluación de las películas teniendo en cuenta los resultados expuestos en los “Estudios del Payne Fund” [*Payn Fund Studies*] y de “Our Movie Made Children” (Henry James Forman, 1933). Como resultado de esta exigencia se creó la *Production Code Administration* (PCA) y un nuevo “Código de producción” [*Production Code*]” que marcaría las pautas hasta finales delos años 50. para más detalles sobre este tema, véase Cook, David, *A History of Narrative Film*, New York, W.W. Norton & Company, 1996. pp. 215-217 y 281-284.

> *clásicas se han caracterizado como narrativas lineales centradas en la acción y orientadas por la motivación, dirigidas por el deseo de un único protagonista, involucrando una o dos líneas de acción y dirigiéndolo todo a una clausura definitiva.*[312]

El cine narrativo clásico y realista, dominante en el volumen de la producción de Hollywood y otros cinemas industriales incluso hasta nuestra época, se basa en un principio fundamental que se podría caracterizar como la afinidad eficiente y dependiente, en la trama [*plot*], de las diferentes dimensiones que componen el artificio cinemático a las pautas dictadas por el libreto [script], es decir, su dimensión literaria.

Esta eficiencia consiste precisamente en restringir de manera minimalista las inversiones de factores en la trama [*plot*], buscando una afinidad generalizada y óptima de los recursos, totalmente dependiente y unificada alrededor de los objetivos del libreto [*script*], la resolución y cierre de la historia. Esta premisa minimal, como es de esperarse, implica un ejercicio de valoración exclusivo en el que se evita todo aquello que exceda las metas del libreto o pueda generar una apertura interpretativa del texto de la película.

Glosando y expandiendo la caracterización de la cita anterior, los factores de la trama que resalto son: la edición, el conjunto de personajes y su estructura relacional, los acentos dados por los encuadres, la economía de causalidad de acción y la linealidad dominante del libreto. Debido a la regularidad de la administración minimal de estos recursos y la amplia participación de este tipo de

---

[312] Williams, Linda, “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess” en *Film Quarterly* (Vol. 44, 1991), University of California Press, 1991. p. 3. (Trd. 44).

producciones dentro de la cultura popular, con el paso del tiempo, ya casi un siglo, se ha configurado un esquema receptivo en las audiencias que lo conocen y esperan una y otra vez su realización, su retorno, en cada película.

Gracias a la dependencia generalizada de los recursos al libreto [*script*], las tomas de cada escena y las secuencias descriptivas, han sido codificadas con el tiempo de tal manera que constituyen en sí mismas un tipo de lenguaje, el llamado "lenguaje cinematográfico", cuya sintaxis está muy bien estructurada en términos de utilidad descriptiva y de significación diegética. De manera general se puede afirmar que el trabajo de la edición en este tipo de producciones se restringe a un desarrollo cronológico de los hechos, funcionando como una gran frase en dicho lenguaje, como lo refleja el dispositivo de pre-producción denominado como *story-board*[313].

> *Los personajes serán tipificados por su ocupación (los policías son rudos), edad, genero e identidad étnica. Rasgos individualizados se añaden a cada uno de estos tipos. Lo más importante es que un personaje se construye como un manojo consistente de algunos rasgos sobresalientes, que usualmente dependen de su función narrativa.*[314]

---

[313] Al postular la edición como un desarrollo cronológico lo hago restringiéndome principalmente a producciones convencionales sin enfatizar en las particularidades de algunas películas de los últimos veinte años, que juegan con otro tipo de estructuras (*Memento* (2000), *Irreversible* (2002), *The Sixth Sense* (1999), etc). De la misma manera hago esta generalización sobre la cronología como guía de la edición, sin tener las brechas internas momentáneas que algunas películas presentan relacionadas con el acto de recordar o soñar.

[314] Bordwell, David, *op. cit.*, p. 13. (Trd. 45).

El conjunto de personajes, los pobladores de interés en el universo diegético, y su esquema relacional serán la red que estructura el desarrollo, la posibilidad y coherencia misma del libreto, es decir, son los pilares principales que sostienen la ilusión que se presenta como universo diegético. Esta responsabilidad hace que el contacto de la audiencia con los personajes sea uno de los aspectos más cuidados en estas películas, debido a que a partir de ahí es que la audiencia va a estructurar la naturaleza del universo presentado y la problemática del argumento.

En toda película narrativa clásica, los personajes son construidos a partir de *tipos*, es decir, formas bien definidas y reconocibles dentro del ambiente cultural de la audiencia objetivo, que se hacen evidentes desde el principio de su aparición en la película, gracias a secuencias en las que dichos personajes expresan las particularidades y las regularidades de su psicología y principios de acción. Generalmente esta evidencia recurre, por un lado, a los diálogos en los que el personaje interactúa, auto-definiéndose a su vez frente a la audiencia, y, por otro, a secuencias-fórmula que permiten al espectador que conoce los estereotipos de la cultura masiva, identificar al personaje con una forma de comportamiento y psicología ya conocida.

Dado que existe el superlativo realista y del deseo de transparencia de artificialidad, es necesario que los personajes, además, se expresen, dentro de esta presentación en la trama, como caracteres consistentes, es decir, coherentes en cada una de las dimensiones de su expresividad con sus emociones y principios de comportamiento. La proyección explicita de su psicología se alcanza solamente a partir de la repetición de ciertas características a lo largo de la película, o en la repetición clara de sus coincidencias con el estereotipo cultural. De aquí se derivan las exigencias de la

actuación académica/interpretativa del cine, herederas directamente del teatro y la literatura narrativa clásicas, que son particularmente condenadas por Smith, como se sostuvo en el capítulo 3[315].

Como se mencionó anteriormente los encuadres y las secuencias de edición en estas películas obedece a un esquema de producción que se denomina "lenguaje cinematográfico", en el que cada tipo de toma utilizada tiene una función dramática que hace parte de la construcción misma de la trama y de los flujos de intensidad afectiva y atención en la audiencia. De este modo, los *close-ups*, las tomas generales, los OSS (*Over the Shoulder Shot*), las reglas de las líneas de dialogo, todos los tipos de encuadres del cuerpo en general y los *inserts*, tienen una función y un modo *correcto* de ser producidos y utilizados. Algunas reglas de composición fotográfica impiden encuadrar cuerpos si no se les ve la cabeza completa, o las manos, o los pies, o las piernas, etc.

En el caso de los *inserts*, las inserciones, tomas fijas sin personajes donde se hace énfasis en un objeto o detalle de la escenografía, se manifiesta de manera explícita otro factor propio de los principios de producción de estas películas que consiste en la economía equilibrada (y minimal) de los *setups* y *payoffs*. Al enfatizar en un

---

[315] "Si se supone que los personajes serán agentes de causalidad, sus rasgos deben ser afirmados en sus diálogos y en su comportamiento, las proyecciones observables de su personalidad [...] El cine de Hollywood, sin embargo, enfatiza en la acción, 'la expresión exterior de un sentimiento interior', la prueba de fuego para la consistencia del personaje. Incluso una reacción física simple (un gesto, una expresión, un abrir los ojos) construye la psicología del personaje de acuerdo con otras informaciones. La mayoría de las acciones del cine clásico provienen, según afirma Bazin, 'de la suposición del sentido común que dicta que una relación causal necesaria e inequívoca existe entre sentimientos y sus manifestaciones exteriores." *Ibid.*, p. 34. (Trd. 46).

objeto o en un detalle de la escenografía, la atención se centra en dicho objetivo diferenciándolo e incluyéndolo dentro de la información que se percibe como relevante para la trama de la película por parte de la audiencia, así como los *close-ups*, los *inserts* subrayan los retratado dándole el valor de vinculación funcional dramático. Esta inclusión dentro de la información relevante de un hecho, comentario u objeto se conoce técnicamente como *setup*[316], una apertura estructural.

Gracias al minimalismo que constituye la afinidad de las dimensiones de la película, en la medida en que se busca excluir aquello que no esté directamente vinculado con el desarrollo de la trama, este tipo de producciones utilizan otro axioma que consiste en el equilibrio entre dichos *setups* y el develamiento de su papel dentro de la trama, su cierre, los *payoffs*. Este equilibrio axiomático se refiere a que todo *setup* debe encontrar su *payoff*, el develamiento de su relevancia dramática dentro de la trama, en algún momento de la película, nada debe quedar abierto en la mente de la audiencia. En otras palabras, este axioma exige que ningún cabo, sugerido por los *setups*, quede suelto al finalizar la película.

Relacionado con esta economía de aperturas y cierres, todos los recursos en este tipo de producciones deben tener un fundamento

---

[316] "Se debe tener cuidado con conectar cada agujero, con que cada cabo debe ser atado, con que cada entrada y salida sea totalmente motivada y con que cada uno de estos no se logre por una razón evidentemente artificial. Cada coincidencia debe estar suficientemente motivada para hacerla creíble, no debe haber conflicto con lo que haya pasado antes, con lo que pasa en el momento y con lo que pasará en el futuro, debe darse una consistencia total entre el dialogo presente y la acción ya pasada. Ninguna pregunta de desconcierto debe ser dejada al final de la película para desvirtuar la apreciación que la audiencia tiene de ella." *Ibid.*, p. 18. (Trd. 47).

de utilidad dentro de la trama, principalmente las actitudes y decisiones de los personajes, así como las situaciones de sus vidas que se muestran a la audiencia. Todo está sujeto a un principio de necesidad que busca optimizar de manera funcional cada uno de los recursos utilizados en cada una de las dimensiones de la película.

La mayoría de estas películas de producción industrial narrativa y realista, derivadas directas del esquema de posiblidad poiética, se fundamentan en libretos que tienen una estructura narrativa lineal[317], es decir que no tiene quiebres y satisface el supuesto del desarrollo parabólico (comienzo, conflicto y desenlace) de la teoría clásica de la literatura narrativa. Esta afirmación debe acotarse por el hecho de que otras muchas películas no son propiamente lineales al comienzo, porque utilizan líneas argumentales paralelas, pero finalmente todas convergen para satisfacer la misma estructura parabólica y dar sentido y fundamentación a su coexistencia diegética.

Otro factor constituyente de estas producciones, que no es nombrado en la cita anterior, es la denominada *continuidad*, que es el recurso que se encarga de dar coherencia a la estructura interna de la película, manteniendo ligados los acontecimientos, las psicologías de los personajes, los acontecimientos e, incluso, los vestuarios, las escenografías y las posiciones de los objetivos de la cámara, todo esto de manera que no se generen contradicciones o rupturas con aquello que se ha mostrado ya en el desarrollo de la película. Cada parte del desarrollo de la trama debe mantener su

---

317 "A lo largo de su historia el cine de Hollywood busca representar los eventos en una forma temporalmente continua, más aun, la lógica narrativa ha trabajado generalmente para motivar dicha continuidad temporal" *Ibid.*, p. 9. (Trd. 48).

afinidad con cada una de sus resonancias y exposiciones dentro del mismo desarrollo.

Partiendo de esta rápida descripción de los principios que el esquema de posiblidad poiética derivado de la producción de Hollywood, veamos ahora la relación que *Flaming Creatures* tiene con este esquema, así como, los recursos que la vinculan con la producción Underground.

Tránsitos inclementes: La trama de *Flaming Creatures*

> *Me gustaría resaltar que a diferencia de mis colegas en el cine de vanguardia, mi experiencia e intereses han sido influenciados no tanto por la literatura o la pintura como por las películas. Yo he tratado de recrear la belleza y el poder de los arrebatos secretos que descubrí primero en las películas de Hollywood de mi infancia. María Montez, The Arabian Nights, Casablanca y otras películas de 'culto' me dejaron con una lujuria insaciable por la fantasía visceral que es a la vez extraña y terrible.*[318]

Como afirme antes, *Flaming Creatures* se podría localizar como una película periférica tanto a la producción del cine clásico, como a la producción Underground, veamos entonces sus vinculaciones con cada tipo de producción en términos del desarrollo de su trama.

---

[318] Jack Smith citado en Tartaglia, Jerry, "The perfect queer appositeness of Jack Smith" en *Experimental Cinema: The Film Reader*, London, Routledge, 2002. p. 164. (Trd. 49).

Flaming Creatures, a pesar de las afirmaciones citadas por Sitney, Sontag y otros investigadores, tenía un libreto definido a pesar de que sus estrategias de pre-producción y producción no obedecerían a los modos de producción clásica. En su diario de 1962-1963, existen anotaciones que corroboran la preexistencia de un orden de los acontecimientos[319], y Tony Conrad, quien hizo la banda sonora y actuó en la película como estatua neoclásica, afirma además que muchos detalles de la filmación estaban delicadamente estudiados y predefinidos[320].

El libreto de *Flaming Creatures* corresponde a una narrativa lineal intervenida con recursos abstractos y otras particularidades propias de la teoría de Smith frente a la naturaleza de los personajes. Esta suma de recursos, desde mi punto de vista, dota a

---

[319] Hoberman resalta que "varios de los participantes asumieron la dirección de Smith era espontanea e improvisada, pero de hecho, las notas de su diario son bastante detalladas" (Trd. 50) y presenta la siguiente cita proveniente de su diario de 1962-1963, que puede ser consultado en el apéndice B: "Marion y Francine posan envidiándose los labios del otro...FF agarra a M, La cacería. Marion golpea con su bolsa, La lucha. FF descubre su teta. (se desata el EQ [terremoto])...CU [*closeup*] de FF sacudiendo la teta de M. Marion grita y pelea. Toma final de muchas personas agarrando y tumbando a M mientras FF sacude su teta. Una erección de FF bajo su vestido." Hoberman, James, *On Jack Smith's Flaming Creatures (and other secret-flix of cinemaroc)*, New York, Granary Books y Hips Road, 2001. p. 26. (Trd. 51).

[320] "Pero Jack sabía lo que tenía en mente que, de hecho, no parecía haber sido obvio para nadie en ese momento. (En el comentario sobre Jack que fue publicado en los últimos años, la gente ha resaltado que si bien su experiencia de trabajar con Jack fue tal que él parecía manosear todo torpemente y que era notoriamente inepto en cada asunto técnico, ellos posteriormente se dieron cuenta de que todo lo que hizo había sido planeado por adelantado y que, de hecho, Jack sabía exactamente lo que estaba haciendo en cada momento.)" Entrevista a Tony Conrad en MacDonald, Scott, *A Critical Cinema 5: Intervews with Independent Filmmakers*, Berkeley, University of California Press, 2006. p. 62. (Trd. 52).

la película de ritmos y enigmas que son responsables de la notable invisibilidad de su libreto que reflejan muchas de las crónicas.

El desarrollo situacional de la película se puede describir de la siguiente manera[321]:

Inicialmente *Delicious Dolores* (vestida de negro) está sola y es abordada por *Francis Francine* que la invita a participar de la sesión de labial con otras personas. Al final de dicha sesión, después de tener ya los labios pintados, *Francis Francine* (FF) y *Delicious Dolores* (DD) intercambian miradas. De repente vemos como DD corre y tras de ella va FF, hasta un plano en el que vemos como FF agarra a DD por el cuello imponiéndose violentamente desde atrás. Después de esto aparecen otro par de hombres que abordan también a DD y comienzan a magrearla mientras ella agita sus brazos gritando con cierta desesperación. Después vemos una toma en contrapicado que nos muestra no sólo a DD sino a otra persona, un hombre con falda y peluca, que también es acosada mórbidamente por un par de otros hombres. En medio de esta situación se desata un terremoto que ocasiona la muerte de todos los acosadores, entre ellos FF, quedando viva solamente DD que se recupera en medio de los cadáveres y es abordada por la *Enchanting Woman* (EW), quien vemos un momento después buscando besar a DD sobre una pila de basura. Después tomas generales de las ruinas del terremoto y su silencio.

En medio del silencio de los cadáveres y las ruinas, vemos un ataúd de madera que es abierto por alguien que está dentro, quien con su

---

[321] Aclaro que aquí solamente enfatizo en la descripción de la historia de la narración, excluyendo otras inserciones que no hacen parte de la historia, pero sí de la trama en términos de edición. Sobre estos recursos, ya sugeridos en el Capítulo 4, volveré más adelante.

mano desplaza la tapa superior, *Our Lady of the Docks* (OLotD), a quien podemos ver acostada dentro del ataúd como resucitando, con un ramo de lirios en las manos. OLotD se levanta y ve a FF yaciendo cerca de su ataúd hacia quien se dirige. Estando cerca, OLotD aborda al cadáver de FF, lo besa y finalmente lo muerde en el cuello con intensidad hasta que logra que FF resucite, después de lo que viene un momento de éxtasis sexual en el que OLotD toca su pene y magrea los senos falsos de FF que sigue yaciendo en el piso en plena trance.

Después de esto las vemos bailando juntas dando vueltas. Súbitamente se abre la toma y se ven otras personas entre las que hay un músico, un hombre travestido y otro de blanco, que observan en conjunto el baile de la nueva pareja. Al fondo de la escena aparece el abanico negro de *The Spanish Woman* (SW, interpretada por Mario Montez), quien en un momento sale y comienza a bailar sola capturando la atención de la cámara. A continuación vemos que la pareja de bailarines esta ahora acompañada de muchas parejas que bailan de manera similar apretadamente. En medio de dicha fiesta un recorrido entre telas colgantes que configuran la escenografía. Entre las telas esta OLotD fumando un cigarrillo y SW la aborda besándola dulcemente y eróticamente en las mejillas y la quijada, llevándola a un estado de placer que refleja su rostro. La cámara hace un desplazamiento por la habitación y la historia termina.

La historia del libreto de *Flaming Creatures* es lineal en esta medida, pero analizándola con un poco de detalle es notable cómo esta línea, a pesar de ser casi-continua, presenta recodos radicales y totalmente inesperados, que la alejan de la forma parabólica característico del esquema de posiblidad poiética. Esta línea argumental transciende las posibilidades de extrapolación de la

audiencia (acostumbrada/educada esperando el desarrollo parabólico) gracias a su oposición frente a los trazos miméticos de la *expectativa* generada por el cine realista. Un encuentro, una sesión de labial en semejante contexto comunal, una violación, un terremoto, una resurrección vampírica y una fiesta apoteósica, son todos puntos importantes del desarrollo de la película pero cada uno incalculable a partir de la información dada previamente al espectador.

La línea argumental de *Flaming Creatures* se podría representar como una línea llena de quiebres radicales y varios puntos de relevancia emocional superior (no sólo no como ocurre en la convención clásica/parabólica donde sólo hay uno), es decir la línea argumental de *Flaming Creatures* no es parabólica sino pseudo-senoidal (es decir, como una onda) pero ni siquiera es curva gracias a sus quiebres deliberados que muestran una particular angulosidad, seria pues más afín al diagrama de un pulso en un monitor de ritmo cardiaco.

Posiblemente los mejores ejemplos para comparar este tipo de argumento de recodos angulosos, sean los trabajos de Franz Kafka, como *El Proceso* (1925) y *El Castillo* (1926), y las primeras películas de John Waters, en particular *Multiple Maniacs* (1970). En esta última, el personaje principal, *Lady Divine*, después de darse cuenta de la infidelidad de su pareja e ir a su encuentro en un bar, sale indignada de su casa, en el tránsito hacia el bar es ultrajada y violada por una pareja (en a que el hombre barbado esta vestido como mujer), después de esto escapa y tiene un encuentro con un niño santo que la conduce de la mano a una iglesia, en donde mientras reza se encuentra con una mujer con la que comienzan un encuentro erótico, bastante profano (un “rosary job”), en las sillas de la capilla, después del cual Lady Divine decide

ir de vuelta a su casa en donde encuentra a su pareja y a su amante en la sala después de que han matado a la hija de Divine y a uno de sus colegas. Lady Divine se da cuenta en un momento de semejante oprobio, después de lo cual asesina a su pareja y a su amante con un cuchillo. En medio del éxtasis informe que posee a Lady Divine después del asesinato de su pareja y del darse cuenta de la muerte de su hija, aparece una langosta gigante que acaba con ella. Otro argumento lineal pero obtuso en la libertad de sus continuidades inesperadas, recodos angulares.

Si bien las secuencias de *Flaming Creatures* se pueden caracterizar de manera general según la definición de Metz como "secuencias ordinarias"[322], esta radicalidad de los recodos de su línea narrativa impiden la extrapolación de lo dado y, así, los giros dramáticos de la trama están cargados de una calidad *incalculable* para la audiencia, que no tiene más opción sino dejarse dirigir por el devenir de la película sin tener nunca certeza sobre lo que ha de venir. La angulosidad de estos giros argumentales no presenta ninguna ruptura de la continuidad, como ocurre en las obras de Gregory Markopoulos, que generan, de manera opuesta, la apariencia de la existencia de una continuidad narrativa que no existe, pues su estructura de desarrollo es discreta y llena de vacíos[323].

---

[322] "Las secuencia de montaje, las escenas de persecución y los extensos pasajes trasversales son parte del paradigma clásico, pero la escena sencilla, en donde una o más personas actúan en una locación limitada a lo largo de una duración continua (lo que Christian Metz denomina como 'secuencia ordinaria'), se mantiene como la unidad de construcción de la dramaturgia clásica" Bordwell, David, *op. cit.*, p. 64. (Trd. 53).

[323] "La esencia de la pericia de Markopoulos como un director abstracto y narrativo, radica en su habilidad de presentar los eventos en un contexto rico en ambigüedad

A pesar de mantener cierta linealidad, aunque extrema en la angulosidad de sus recodos, resulta que la encadenamiento de las situaciones no hace parte de la trama. Con esto me refiero a que no existen transiciones dramáticas en muchos momentos que imposibilitan al público de construir conexiones causales entre los eventos excéntricos que ocurren. Esta falta de transiciones dramáticas no implica una ruptura de la línea narrativa, sino que expresa un desarrollo que no busca ser ilustrativo, como ocurre con secuencias de afirmaciones o hechos que carecen de fundamentación causal a pesar de formar un discurso coherente. Este tipo de transiciones situacionales puede caracterizarse como *non-sequitur*, en la medida en la que no existe una referencia de caracterización desde la que se pueda extrapolar, utilizando la lógica, los tránsitos a las nuevas etapas del desarrollo. Entonces tenemos, no sólo una narrativa lineal de recodos agudos, sino que también está caracterizada por el tránsito por dichos recodos, cambios de dirección inesperada, que ocurre de manera repentina, aunque respetando la continuidad de la trama. El desarrollo de la trama es entonces doblemente imposible de extrapolar, una vez, por falta de referencias frente a la radicalidad de las situaciones presentadas y, otra, por la falta de recursos de certeza que permitan construir transiciones frente a los cambios repentinos de la trama.

Esta línea argumental continua, vinculada directamente con el aspecto narrativo del cine clásico aunque radicalizado por su doble imposibilidad de extrapolación, está complementada por la inclusión de tomas puntuales, *inserts* y *tableaux vivants*, que invaden repentinamente el transcurso de los hechos sin ninguna

---

sin sacrificar la ilusión de que hay un esquema ficcional, a pesar de ser evasivo, que les da cohesión." Sitney, P. Adams, *Visionary Film*, p. 125. (Trd. 54).

vinculación dramática aparente[324], recurso ya nombrado en el capítulo 4 como causante de una *desorientación diegética*. Esta estrategia de quiebre y ruptura con el desarrollo del leve libreto de la película puede ser considerada como un recurso heredero de la abstracción narrativa explotada por la mayoría de los realizadores del Underground. Entre estas rupturas momentáneas se tienen muchas tomas que incluyen los genitales y los senos agitados, la secuencia de la mosca, algunas tomas filmadas de manera cerrada sobre la pintura del florero que sirve de escenografía y los *tableaux vivants* (resonancias de Caravaggio) de los que se hizo referencia en el capítulo 4[325].

De esta manera, la estructura de la trama de *Flaming Creatures* presenta, por un lado, una linealidad continua construida por recodos radicales e incalculables y, por otro, la inserción de tomas

---

[324] "La acumulación de fragmentos dispares convierte a *Flaming Creatures* en un 'cuerpo incierto' en el borde de romperse en pedazos. De hecho, los siete *tableaux* que constituyen la película parecen secuencias separadas sin ningún patrón general. Sin embargo, podría se puede comprobar que en su organización actual se manifiesta un movimiento narrativo desconectado que va de la 'plenitud' (en la que, en relación a las apreciaciones anteriores, esto es más evidente en las poses del comienzo y la sesión de pintalabios) a la 'destrucción' (en las escenas de la violación, del terremoto y del vampirismo), a la regeneración (en los bailes alegres del final), esta secuencia es principalmente arbitraria y mutable; los distintos eventos de la trama no crecen de manera 'orgánica' los unos de los otros, como ocurría, sino que parecen yuxtapuestos accidentalmente y dan la impresión de que pueden ser vistos en casi cualquier orden." Suarez, Juan A., *op. cit.*, p. 197. (Trd. 55).

[325] Además de estas inserciones, existen otros que bien se acomodan al desarrollo de la trama de manera dramática, como aquellos de la lámpara española que en ultimas se utiliza funcionalmente como un parámetros escenográfico que delata a estabilidad del espacio donde ocurren las situaciones. Como ejemplo de esto se tiene el temblor agitado de la lámpara en el momento del terremoto, teniendo como referencia tomas de la lámpara en estado de reposo, y su futura aparición sobre algunas criaturas en medio de las ruinas tras la tragedia del terremoto.

fijas repentinas completamente desvinculadas con el desarrollo dramático de la línea argumental. Es una estructura mixta que expresa la doble vinculación de *Flaming Creatures* con el cine clásico y las reflexiones de narrativas abstractas propias del Underground[326].

> *Smith descubrió que fuera de la relación usualmente aceptada, la relación idealista entre artista creativo y la figura de su personaje, el director podría cargar al vestuario de la figura del personaje. Es decir, el vestuario se vuelve personaje y el personaje, vestuario. Las probabilidades de este experimento comprobado resultan infinitas y claramente remiten al teatro antiguo. Un vestuario reemplaza al actor o a la figura del personaje, en la medida en que este se desliza hacia la audiencia inmóvil.*[327]

Para Smith existe una identificación del personaje con su vestuario, cuestión que le da libertades de encarnación para cada criatura y un valor dramático de la transformación de la que carece por completo del cine clásico. Este recurso dinámico que permite la liberación del personaje del actor que lo encarna en algún momento, complejiza la labor exegética de los acontecimientos de

---

[326] En relación con este comentario vale la pena resaltar la debilidad formal de la vinculación entre el trabajo de Smith y la primera etapa de Warhol. Esta vinculación es realizada por varios autores, pero su principal foco es la representación de la sensibilidad homosexual masculina y su impacto social contemporáneo. Las primeras películas de Warhol, hasta *The Chelsea Girls*, cercanas del llamado cine Estructural, carecen de artificialidad narrativa radical y las necesidades propias de la ficción (personajes, situaciones, intensidades argumentales, etc) con las que Smith trabaja en esta y otras de sus obras cinemáticas.

[327] Gregory Markopoulos citado en Rowe, Carel, *op. cit.*, p. 42. (Trd. 56).

la película, dotando, así, el desarrollo de la trama de rupturas en la *continuidad* que define la regularidad y unidad de los personajes, piezas centrales del sostén de la coherencia interna como se expuso en el caso del cine clásico[328].

Estas rupturas de continuidad en la estabilidad de encarnación de los personajes se manifiesta principalmente en el caso de *Francis Francine* (FF) que después del momento de su resurrección vampírica es encarnada por un par de mujeres diferentes, entre ellas Sheila Bick, quien encarnaba antes de la tragedia del terremoto a la mujer violada, *Delicious Dolores* (DD), y otra mujer de lentes que no aparece en otras escenas[329]. Otra manifestación de esta dinámica de transformación de los personajes se puede identificar en la similitud de los vestuarios entre *Delicious Dolores* y *The Spanish Woman* (encarnada por Mario Montez), ambas vestidas de negro y con un abanico, esta segunda criatura es un personaje que aparece en algún momento de la fiesta apoteósica también tras la resurrección de FF[330].

---

[328] "En *Flaming Creatures*, se han filmado para que parezcan casi invisibles a lo lago de la película, vemos más velos que caras, más cuerpos truncados que personajes. Las criaturas son definidas por el modo en el que visten y por cómo se paran, miran, se mueven, no por el 'rol' de actuación impuesto sobre ellas, sino por el modo en el que la cámara (temporal- o parcialmente) las atrapa y las encuadra. Su insustancialidad enfatiza su mutabilidad, su transitoriedad." *Ibid.*, p. 47. (Trd. 57).

[329] Hoberman tiene otra teoría, posiblemente más exacta que la que parte de mis observaciones: "*Our lady* puede ser vista bailando con al menos un par de otras personas, una el poeta Ed Marshall, la otra, de hecho una mujer. Ambas visten el turbante distintivo de Francine y su vestido. El vestuario, como Smith decía con frecuencia, era el personaje. El actor solamente le da vida." Hoberman, James, *On Jack Smith*, p. 16. (Trd. 58).

[330] En el caso de Francis Francine existe una dimensión anecdótica que puede fundamentar su ausencia en la mayoría de las secuencias después del terremoto,

Gracias a la gran atmosfera de confusión e intensidad contracultural dada por los contenidos situacionales, estas transformaciones, solamente percibibles como diferencias en el universo actual del espectador, seguramente pasan desapercibidas por la mayoría de la audiencia, así como la linealidad del desarrollo de la trama. Si bien no se puede afirmar con certeza una intencionalidad significante en estas metamorfosis, leyendo la película como texto, se podría afirmar, aunque sea lateral para este estudio, que el espacio en donde ocurre esta última etapa de la película, la fiesta apoteósica tras la resurrección de FF, es un espacio transfigurado en el que muchos de los agentes de la primera parte se encuentran transformados de una manera muy particular que preserva las intensidades de su relevancia dramática, aunque sean otros los cuerpos que los animan[331].

---

pues *Francis Francine* decide dejar el rodaje antes de que el rodaje de la película esté terminado, porque en medio de la filmación de la escena del terremoto, en el momento en el que caen pedazos de yeso sobre las criaturas, le cae en su cabeza un trozo muy grande que lo golpea fuertemente y se queja, pero Jack Smith no lo atiende y pasa el asunto sin importancia, cuestión que indigna profundamente a Francine, que sale del proyecto inmediatamente, aunque volvería al escenario de Smith el año siguiente para la filmación de *Normal Love*.

[331] En relación a esto es interesante pensar el hecho de que Sheila Bick, la mujer violada y perseguida por FF en las primeras secuencias, encarne a su victimario de una manera alegre tras su resurrección, así mismo como la hipotética transformación de la mujer violada, *Delicious Dolores*, en la *Spanish Woman* que es interpretada por un hombre travestido, que además, resulta tener un impacto potente en la memoria de los espectadores a partir de la fuerza que manifiesta el ímpetu de su baile frente a la cámara en esta segunda etapa. Vale aclarar que las conclusiones que se puedan sacar de esta relación están necesariamente acotadas por una labor interpretativa que en este estudio estoy tratando de evitar centrando mi argumentación exclusivamente en la materialidad de la obra y no en sus posibilidades como texto discursivo.

Otra característica relevante en el caso del manejo de los personajes dentro de la trama de la película, es el hecho de que a pesar de que existe una trama de narrativa lineal, en la banda sonora no se manifiestan diálogos entre las criaturas, aunque si se exponen escenas en las que los personajes articulan gestualmente diálogos que se mantienen desconocidos para la audiencia.

> *La dislocación de imagen y voz en la película implica que no tenemos acceso directo a la consciencia de ninguna de las figuras en la pantalla. No es posible hacer una lectura novelística de ninguna de esas figuras.*[332]

En la cita anterior, que parte del análisis de *The Angelic Conversation* (1985) de Derek Jarman, se resalta la imposibilidad de penetración psíquica que la ausencia de diálogos propone a la audiencia, acostumbrada a contar con un perfil psicológico de los personajes que module sus motivaciones de acción dentro del desarrollo de la trama a partir de su proyección en los diálogos. Kenneth Anger describió las propiedades de este recurso como "una dimensión vaga y misteriosa de la película"[333].

> *Lo que finalmente hace las criaturas de Smith tan amenazantes es que no se ofrecen al entendimiento. Flaming Creatures no es la mirada de un participante de una subcultura. No hay ningún intento de representar o apelar a una creencia en una realidad social objetiva. En lugar de eso, se tiene solamente el poder sugestivo de los*

---

[332] Ellis, Jim, "Queer Period: Derek Jarman's Renaissance" en *Out of Takes: Essays on Queer Theory and Film*, Durham, Duke Universit Press, 1999. p. 302. (Trd. 59).
[333] Entrevista a Kenneth Anger en MacDonald, Scott, *op. cit.*, p. 47. (Trd. 67).

> *movimientos de las criaturas, una 'verdad visual' compleja que provoca risa a unos y violencia a otros.*[334]

En el caso particular de *Flaming Creatures*, no sólo se genera una imposibilidad de penetración en el pensamiento de los personajes, sino que estos no son presentados con el objetivo de construir un vínculo interpretativo como ocurre en muchas de las películas mudas de las primeras décadas del siglo XX[335]. En dichas películas se utiliza una serie de recursos que generan una constelación de referencia que permite realizar el trazo de una psicología y, por lo tanto, la insinuación de un patrón de comportamiento y coherencia interna. La naturaleza de su libreto que, como se afirmó antes, presenta recodos angulares entre situaciones extremas e inesperadas y el tipo de encarnación y presentación de las criaturas, no permiten construir dicha constelación debido a que los personajes parecen estar consumidos en situaciones excéntricas que vencen nuestra capacidad de identificación con los parámetros conocidos, sin ser vinculables de manera psicológica con ninguna motivación. Además, esta motivación de los hechos,

---

334 Siegel, Marc, "Documentary That Dare/Not Speak Its Name: Jack Smith Is Fıaming Creatures" en *Between the Sheets, In the Streets: Queer, Lesbian, Gay Documentary*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997. p. 98. (Trd. 60).

335 De nuevo Jim Ellis en relación al trabajo de personajes en Derek Jarman, resalta aspectos similares a los recursos de Smith: "En términos de información acerca de los personajes, eso es lo único que tenemos. Ellos nunca hablan, ni tienen nombres propios. Sus intenciones no son explicadas, nunca se nos da ninguna de sus motivaciones o pensamientos excepto, quizá, que estén pero eliminados por la banda sonora. En cualquier caso, se resisten a todo intento de la audiencia por conocerlos, incluso, en el sentido más banal, o por construir una interioridad para ellos. Realizando tareas enigmáticas, enfocando su mirada a objetivos fuera del alcance de la cámara o, más intencionalmente, usando un espejo para generar brillos directo hacia el ojo de la cámara, dichos personajes se reúsan a entrar dentro del rango de la comprensión del espectador. Ellis, Jim, *op. cit.*, p. 303. (Trd. 61).

por ejemplo en el caso de la violación, se mantiene enigmática, pues nunca se sabe con certeza la causa de ese giro, que converge en un jugueteo profano que nos deja sorprendidos y en la más profunda incertidumbre causal.

Las criaturas, encerradas en el silencio de su encarnación autoerótica y procaz, generan atmosferas con sus presentaciones que remiten a los ejemplos de lo *unheimlich* resaltados por Jentsh y Freud en relación a la experiencia de los autómatas, todo se percibe como un gran juego de mentes incomprensibles e impredecibles, es decir, el universo diegético que se teje no es un albergue receptivo al espectador, sino un salón de seres autónomos que no ofrecen tregua al espectador recién invitado. Esto último resulta posiblemente similar a los ambientes de los hospitales psiquiátricos, donde cada quien hace lo suyo, o a los salones transfigurados de las películas de David Lynch, como el "Black Lodge" que aparece en *Lost Highway* (1997), *Twin Peaks* (1992), *Mulholland Drive* (2001) e *Inland Empire* (2006).

Otro aspecto importante de *Flaming Creatures* en relación a los personajes, es el recurso de la aparición repentina de nuevos personajes en algunas escenas sin un motivo aparente, ni una introducción que conecte, en términos de causalidad, su aparición (o desaparición) en la pantalla. Esto se puede reconocer como otra utilización del *non-sequitur* que resalté antes en términos de la ausencia de concatenación entre las situaciones. Ejemplos de este recurso se tienen casi desde el principio de la película en la secuencia inmediatamente posterior al encuentro entre FF y DD, cuando de repente se encuentran en un lugar con el ser múltiple pintándose los labios con una cantidad de personajes que no habían sido mostrados antes y que nunca son introducidos a la audiencia. Otro ejemplo ocurre después de la resurrección de FF,

poco después de que FF y OLotD están bailando, momento en el que de repente aparece un trio de personajes que nunca más aparecen, ni intervienen activamente en la escena más que como observadores o acompañantes. Algunos se ven después bailando junto con FF y OLotD, pero tampoco se expanden en ningún orden de introducción en su articulación dramática frente al público.

El núcleo de divagación: El extravío

> *Desinteresado en contener a sus criaturas dentro de una narrativa, dentro de un nombre, Smith, por el contrario, las libera en una excursión de la belleza. Sin un guía o una 'voz de Dios', los policías y los críticos fueron abandonados a su propia suerte.*[336]

Una de las razones básicas para construir la posibilidad de pensamiento frente a lo material es la construcción de un sistema de referencia. En el capítulo 1 se vinculó la construcción de este sistema de referencia con la identificación de regularidades en la manifestación de los fenómenos y en la construcción de un sistema formal, el esquema de "realidad" y su teoría teleológica, para establecer un orden estructural sobre el mundo. También se afirmó que este artificio de categorización, gracias al carácter abstracto de las definiciones, tiende a ser codificado a partir de una lógica de valor dada por los parámetros particulares del *deber-ser* que establecen la diferenciación de cada forma. Este sistema de referencia es un parámetro funcional que permite la localización de un fenómeno dentro del orden propuesto por la episteme, un eje de comparación para la identificación.

---

[336] Siegel, Marc, *op. cit.*, p. 98. (Trd. 62).

Como también se afirmó en el capítulo 1 y un poco antes en este mismo capítulo, la construcción del universo diegético según el modo mimético (realista) de producción del cine clásico obedece a unos supuestos relacionales de orden espacio-temporal, que en apariencia generan un vínculo de familiaridad entre el devenir del universo actual de la audiencia y del universo diegético. Pero esto no es verdad más que de manera parcial.

Al caracterizar como "realista" buena parte de las producciones clásicas, se supone una afinidad con los flujos de la vivencia del universo actual, pero realmente se refiere a nuestros modos tradicionales de relacionarnos con la narrativa proveniente del teatro y de la literatura, ambos campos de producción altamente artificial derivados convencionalmente del esquema de posiblidad poiética. Se podría argumentar que existe una tal relación inter-universal dado un registro cinemático gracias a la afinidad de locaciones y la posibilidad de realización de lo que ocurre en el universo actual, esto principalmente en relación al impacto de realidad de la producción "documental", pero a menos de que dicho registro sea una toma sin edición y posiblemente sin movimiento de la cámara, existe inevitablemente un sistema de codificación, un lenguaje, que se ha adoptado con el paso del tiempo y que estructura la presentación de lo capturado por la cámara, generando un tipo de presentación que principalmente se basa en la diferenciación a partir de distintos órdenes de relevancia interna de los contenidos expuestos. Como se afirmó antes, en el caso del cine clásico, esta diferenciación se radicaliza hasta el punto de exponer de manera minimal sólo lo que es estrictamente necesario/funcional para el desarrollo de la trama, basada a su vez en la historia del libreto. Esta diferenciación es una característica inherente de la creación artificial, el aislamiento de lo expuesto.

Nuestro devenir en el universo actual, la vida cotidiana, es realmente una experiencia visualmente saturada y sin sentido, nosotros no vivimos en una realidad en la que exista tal diferenciación de relevancias, más que aquella que nos propone nuestra interpretación de lo que vivimos, la apariencia de continuidad de desarrollo en tanto que individuos mentales. De resto, si nuestra perspectiva fuera la cámara de una película, sin edición, lo registrado estaría muy lejano del "realismo" con el que se caracteriza buena parte de la producción del cine clásico. Muchos supuestos de nuestra experiencia se proyectan de manera mimética en estas creaciones, principalmente aquellos relacionados con las propiedades físicas de la materia y los supuestos de la afinidad del comportamiento psicológico, pero su estructura general, una frase propia del lenguaje cinematográfico, es completamente un artificio especifico del devenir de nuestra cultura que dista mucho del modo en el que percibimos la "realidad" en nuestros tránsitos por el universo actual[337].

---

[337] La evolución de dicho lenguaje tiene un momento de auto-definición a comienzos del siglo XX con la propuesta creativa de D.W. Griffith, que algunos resaltan como fruto de su gran intuición debido a la ausencia de un código de producción, y un momento de análisis abstracto-científico dado por los estudios que realizaron los integrantes del grupo Kuleshov, en la década de los años veinte en la Unión Soviética, sobre su obra *Intolerance* (1916) y las potencias de la edición a nivel psico-perceptivo. "Él concluyó que el significado en el cine es una función de la cinta de celuloide, no de la realidad fotografiada, y que éste aparece del arreglo secuencial de sus partes. Griffith, claro, había utilizado este principio instintivamente en todas sus películas principales, pero Kuleshov fue el primero en darle una articulación teórica y sugerir que esta es la base para el proceso de significación cinemática." Cook, David A., *op. cit.*, p. 137. (Trd. 63). Sobre éste tema y otros apartes de la historia de la definición de los parámetros del lenguaje cinematográfico véase Cook, David, *A History of Narrative Cinema*. En relación a la etapa pre-lingüística de la primera época del cine, Cook afirma que "las primeras audiencias de las fotografías

El cine como medio nació directamente en el contexto del entretenimiento para audiencias, luego masas. Los espectáculos a paga "Vitascope" de Edison en Estados Unidos y las sesiones de proyección del "Cinématographe" de los Lumiére, en muy poco tiempo exigieron esquemas de producción industriales, ya para 1908 los estudios activos tenían una demanda que les exigía producir casi 2 películas (de un solo *reel* de cinta) por director a la semana para dar abasto al gran éxito comercial del nuevo descubrimiento y sus intrigas. La obra de D. W. Griffith en particular marcaria las pautas de un esquema de producción que con el paso de los años y su depuración, devino el modo hegemónico de aproximarse a la creación cinemática, incluso, con ciertas salvedades, utilizados en nuestra época. Las producciones de Griffith más importantes en este aspecto no atraviesan los años 20, es decir, casi 100 años atrás.

Ya a mediados de los años veinte algunos cronistas y críticos del medio, como Germain Dulac, comentarían críticamente acerca de la hegemonía de este tipo de producción industrial "realista", el cine clásico. En el caso de Dulac, quien fue ella misma productora de obras cinemáticas, su comentario es una crítica condenatoria.

Dulac (1882-1942) se considera una de las pioneras del cine de vanguardia, incluso se afirma que *Le coquille et le clergyman*

---

en movimiento no las percibían como lo hacemos ahora, como una sucesión de imágenes unidas en una continuidad de significado, sino como una serie 'fotografías animadas' discontinuas. Acostumbrados a las presentaciones de la linterna mágica, tiras cómicas y otras presentaciones seriales de imágenes, tales audiencias veían las escenas individuales como auto-contenidas y no inferían significado de una escena a la siguiente. El cambio en consciencia de las películas como fotografías animadas a películas como narrativas continuas comenzó cerca del cambio de siglo." *Ibid.*, p. 13. (Trd. 64).

(1928), una de sus últimas películas, es la primera película considerada como cine *Surrealista*. Entre 1919 y 1928, Dulac escribe artículos para diferentes publicaciones sobre cine (*Cinémagazine*, *Mon Ciné*, *L'Écho de Paris*, *Cinéa*, *Le Film*, entre otras), en los que con frecuencia crítica el poder dado a la hegemonía del cine clásico que le otorga, a este último, el valor de definir las posibilidades del medio mismo, es decir, definir sus posibilidades de producción[338].

Si suponemos que la hegemonía de este cine se puede contar años después de las principales obras de D.W. Grifitth, supongamos 1920, contaríamos más de 90 años de hegemonía en relación a los posibles 30 años de su primera etapa, tomando un aproximado del comienzo del "medio" en 1890. Es decir, una tradición hegemónica casi desde su nacimiento, por no contar la estética particular de las películas de los estudios de los Lumiére y Edison, las principales industrias, que a su vez, a pesar de ser diferente, fue dominante en su momento. Las generaciones de nuestros padres nacieron ya estando establecida esta hegemonía, y así mismo nosotros, los que estamos vivos en 2014. Contando con que, además de esto, el sistema industrial del cine, más allá de una industria de producción, devino también una industria cultural, en cuyo registro esta hegemonía resultó homogeneizante y comprometida con diseminar las políticas de diferentes gobiernos, principalmente después de la segunda guerra.

Esta segunda dimensión me parece importante resaltarla porque en la mayoría de estudios sobre el cine que revisé como parte de esta investigación, percibí que la referencia a Hollywood, como

---

[338] Para consultar los escritos, véase: Dulac, Germain, *Écrites sur le cinema (1919-1937)*, editado por Prosper Hillairet, Paris, Éditions Paris Experimental, 1994.

parte de dichas industrias de producción, se restringía a su producción como industria del cine. Hollywood no sólo se apoderó del modo las experiencias cinemáticas del grueso de las audiencias, presentándose así como única posibilidad poética, sino que presenta contenidos específicos que están restringidos a un esquema de producción muy particular como se describió antes y a una serie de cuidados morales y éticos que deben estar de acuerdo a la mirada de la política, las licencias de proyección, para lograr penetrar en los circuitos de divulgación de las salas de cine comerciales. Así, los contenidos proyectados en estas salas de cine expresan un modo de ver la realidad que está mediado por un estilo de producción y por esquemas morales y éticos filtrados por las exigencias de lo *aceptable* y las intenciones de los inversionistas de cada casa productora. Contradecir esta hegemonía y su carácter fundacional en la posibilidad misma de la experiencia de lo cinemático en las audiencias de la década de los 60 (así como la nuestra en gran medida todavía), como lo hicieron los productores del cine Underground por ejemplo, no sólo implica una oposición sobre los principios poéticos de su estructura de producción, sino que también está directamente vinculada con la ruptura de dicho esquema ético y moral que filtra los contenidos de las experiencias cinemáticas comerciales. Si la contradicción con la producción de ese tipo de cine es intencional, se puede comprender como algunos de sus productores también buscaron romper convenciones en ambos aspectos[339].

---

[339] Yo me atrevería a afirmar de mi contacto con el pensamiento de Smith y sus comentaristas, que él no pertenecía a este grupo, como lo harían Brakhage, Warhol y Jacobs. Su aproximación al medio no está mediado por una intencionalidad modernista conceptual, sino por una libertad en apropiarse del medio. Con esto no busco implicar que no se diera cuenta del alto impacto contracultural de su primera película, sino que su gesto no buscaba hacer un postulado de contradicción, como

Esta doble institucionalidad de la producción de industrias como Hollywood generó el horizonte de posibilidad de la experiencia cinemática para la mayoría de nosotros siendo niños aún y, así, también codificó el orden de lo posible en la pantalla, lo que se nos muestra ya filmado[340]. La educación recibida de esta fuente configura gran parte de nuestros modos convencionales de enfrentarnos a la experiencia cinemática y nos da pautas para tener un buen conjunto de certezas y exigencias frente a lo que se nos muestra. Incluso, esta educación está tan interiorizada en nuestros supuestos que no sólo la artificialidad de la producción queda transparente frente a muchos ojos en las audiencias de las salas de cine, sino que la edición misma del lenguaje cinematográfico pasa desapercibida, como ocurre con la especificidad de la codificación del mundo propia del lenguaje materno.

Los recursos utilizados en el desarrollo de la trama en *Flaming Creatures*, como se afirmó antes contradicen la mayoría de los supuestos fundamentales de la producción industrial clásica y, así, proponen una experiencia que excede los horizontes de posibilidad de su producción, tanto en el aspecto ético-moral como el en los procesos artificiales de su modo de producción. Sin embargo, a pesar de estar rupturas, la película de Smith conserva algunos de sus códigos, suficientes para generar una apariencia de

---

posiblemente se puede diferenciar de la siguiente vanguardia contracultural de la misma ciudad, el cine de Transgresión [*Cinema of Transgression*], en los años 80 y 90.

[340] "Esta normalización consiste en la exclusión dentro de las escenas de todo lo que no puede ser replegado al cuerpo de la película, y fuera de escena, al cuerpo social." Lyotard, Jean-François, "Acinema" en *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York, Columbia University Press, 1986. p. 355. (Trd. 65).

familiaridad con lo conocido, una *insinuación*, pero sólo como una apariencia que se realiza hacia el *extravío*, su *evasión*.

De manera similar a los comentarios del capítulo 4 en relación al núcleo de evasión, que se activaba debido a diferentes recursos que imposibilitaban los procesos de identificación de lo visto, esta serie de contradicciones y afinidades frente al código hegemónico de producción mantiene un cierto carácter *evasivo* que se manifiesta en la insinuación de la existencia de una (o varias) trama(s) pero que nunca es aclarada de manera suficiente para construir una certeza frente al desarrollo de los que ocurre. Este aspecto *evasivo*, como se mencionó antes, también se manifiesta en las películas de Markopoulos. Sin embargo, no es este carácter evasivo el que caracteriza de mejor manera la experiencia sugerida a partir del desarrollo de la trama, sino su capacidad de generar una experiencia de *divagación desorientada,* el *extravío*[341].

Vagar se dice de una cosa que "anda libre y suelta, o sin el orden y disposición que regularmente debe tener", es "andar por un sitio sin hallar camino o lo que se busca" y "andar por varias partes sin determinación a sitio o lugar, o sin especial detención en ninguno" (RAE). *Di-vagar*, con el prefijo *di-* que implica "divergencia múltiple", sería "vagar por todos lados", "separase del asunto que

---

[341] En los casos del enfrentamiento a lo visual y al desarrollo de la trama, son dos actitudes diferentes las que operan en la audiencia, por un lado se activan los procesos de interpretación del estímulo visual en formas conocidas y por otro, los procesos de interpretación de las secuencias de escenas. No quiero decir con esto que estos procesos sean disyuntos entre sí, pero sí que proponen un acercamiento diferente por parte de la disponibilidad del espectador. En el primer caso, el espectador mira, en el segundo, transita. Si se quisiera hacer un paralelo con la producción literaria, el primer caso estaría relacionado con la identificación del significado de cada palabra y el segundo, con el recorrido de la lectura.

se trata" o "hablar o escribir sin concierto ni propósito fijo y determinado" (RAE). En todas estas definiciones se supone el enfrentamiento con la posibilidad del tránsito, pero cargada de algún tipo de ausencia, ya sea del sentido de dicho tránsito o su motivación, una iniciativa de acción ligada de manera especial con el enfrentamiento con la aporía.

De los recursos de *Flaming Creatures* resaltados con anterioridad, algunos imposibilitan la creación de un sistema de referencia o la identificación con uno conocido. La imposibilidad de extrapolación dada por los recodos angulares y la impenetrabilidad en la psicología de las criaturas (por lo tanto en su esquema de motivaciones), localizan siempre a la audiencia en el devenir de una serie de situaciones de manera que no le permite construir un espacio de certidumbre frente a lo que ocurre en el universo diegético, los acontecimientos del libreto se presentan en secuencia, pero se bloquean continuamente las posibles referencias al esquema de producción clásica convencional de manera fundamental. El espectador transita sin la menor idea de las causas que motivan lo que ocurre y tampoco sobre la dirección de lo que se proyecta para lo que vendrá. El recorrido de la audiencia es entonces el de aquel que queda capturado en un laberinto desconocido, el caminar en las tinieblas.

El afecto de divagación, en el caso de la película, se agudiza por el hecho de la experimentación de radicales, irregularidades extremas, en términos de la presentación de sus contenidos profanos, inocuos y contraculturales, en la angulosidad de los recodos, en la excentricidad de las situaciones y en la inserción de tomas desconectadas totalmente de la línea narrativa. Este carácter agudo sugiere una urgencia en la audiencia por encontrar sentido o un sistema de referencia que lo estructure, pero esto nunca se

realiza. La experiencia de divagación propuesta es entonces agudizada en el *extravío*.

La presentación del universo diegético de *Flaming Creatures* anula casi por completo los supuestos dados por la convención propia del cine clásico, atravesando de paso las barreras ético-morales también supuestas por la institución de la industria que ejerce dicha hegemonía en el caso de las producciones comerciales. De esta manera se contradicen los dos aspectos institucionales que controlan convencionalmente la certeza sobre la experiencia cinemática, la audiencia queda sin posibilidad de referente y conscientemente indefensa frente a los caprichos radicales de su desarrollo "sin un guía, ni la 'voz de Dios'". El *extravío* viene dado con el conocimiento de la vulnerabilidad que implica la entrega a la inclemencia del devenir, *Flaming Creatures* solicita dicha entrega en un ambiente del que sólo se tiene certeza sobre su carácter explícitamente profano y procaz.

El impacto de estas rupturas implica una urgencia de interpretación y de toma de posición frente a lo expuesto que alerta a la audiencia con el reflejo corporal frente del *shock*[342], la confronta internamente y marca, así, un tránsito anti-diegético, por lo tanto inter-universal, que la desconcentra de lo que pasa, como ocurre cuando se ve una luz muy brillante de repente y hace cerrar los ojos. El shock generado por los contenidos contraculturales y su modo de exposición, al igual que la aparición de las inserciones desconectadas de la narración, son dispositivos de desorientación que actúan gracias al tránsito inter-universal que producen en la audiencia, desvinculando a la audiencia del

---

342 "El shock visual es efímero, es una impresión que se recibe y que sugiere mil pensamientos" Dulac, Germaine, *op. cit.*, p. 121.

desarrollo de la línea narrativa rompiendo la continuidad del sumergimiento en el universo diegético y así generando la sensación de ruptura interna (o caótica[343]) de la narrativa que a pesar de esto es continua y lineal. El espectador es choqueado o completamente extraído de la línea narrativa en diferentes momentos, pero después devuelto a sus recodos angulosos y a la incalculabilidad de su devenir, una suma de recursos que advierten un extravió como el del náufrago exhausto que empieza a dar sus primeras bocanadas de agua en medio del mar.

Lo indecible [*the unspeakable*] y lo absurdo

> *Nuestro gran interés en las películas es, en parte, el desafío que nos presenta entrar en el reino de lo visual.*[344]

Como se expuso levemente en el capítulo 3 y 4, Jack Smith expone en sus artículos sobre Maria Montez y Von Sternberg un interés en la potencia de la experiencia visual al momento de ver una película. En la cita anterior él se refiere a este interés nombrando una cierta "realidad visual" y en otros momentos se refiere, como otros comentaristas, a una "vedad visual" [*visual truth*].

En el capítulo 3 se expuso extendidamente sobre este segundo aspecto bajo el término de "impacto de realidad", que estaba

---

[343] "Jonas Mekas: En vez de· terminar con una forma, empiezan con una forma, eso es lo triste. // Louis Brigante: Sí. Aquí, Smith también crea una forma, pero ésta viene de la no-forma. // Storm de Hirsch: En realidad, viene del caos." Mekas, Jonas, *Diario de Cine (El nacimiento del Nuevo Cine Americano)*, Madrid, Fundamentos, 1975. p.142.

[344] Smith, Jack, "The perfect filmic appositeness of Maria Montez" en *Wait for me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, New York, High Risk Books, 1997. p. 34. (Trd. 66).

directamente relacionado con la entrega autoerótica de la encarnación de la criatura por parte de los actuantes y por el carácter concreto y explícito de la presentación de las situaciones contraculturales de profanación procaz (la articulación *phony/funny*). A pesar de que Smith mantiene principalmente sus comentarios en relación a esta "realidad visual" vinculados directamente al tipo de actuación y la economía gestual de los personajes[345], abogando por un carácter accesorio de los diálogos y la técnica de interpretación de personajes académica, su apreciación se extiende de manera crítica a la dependencia total de los recursos hacia el libreto que caracteriza el tipo de producción del cine clásico[346].

> *En este país las películas son conocidas por su historia. Una película es una historia y es tan buena como su historia. Buena historia – buena película. Historia extraña – película extraña, etc. Nadie cuestiona esto. Es aceptado en todos los niveles, incluso 'el cine como medio visual', niveles que suponen que los visuales son escritos primero y después insuflados de vida por un gran camarógrafo, el director. En este país los ciegos van a cine. Es verdad, Yo fui un*

---

[345] "La atracción [de Montez] se daba en un nivel puramente intuitivo. Ella era la pesadilla de los críticos, esa persona cuyo efecto no podía ser conocido a través de las palabras, descrito con palabras, excediendo las palabras (su imagen hablaba)." *Ibid.*, pp. 28-29. (Trd. 68).

[346] Como se expuso ya en el capítulo 4, los referentes visuales de Smith, principalmente Von Sternberg y Von Stroheim, son directores que construyeron sus carreras principalmente bajo los modos de producción del cine mudo y sus restricciones. La fascinación de Smith por la potencia visual de sus recursos lo motivo, según dice Tony Conrad, a proyectar *Flaming Creatures* en un par de ocasiones sin banda sonora, pero los resultados no lo convencieron lo suficiente. Véase la entrevista citada a Tony Conrad en MacDonald, Scott, *A Critical Cinema 5*. pp. 55-76.

> *acomodador en Broadway una vez y ¡se me acercó un hombre ciego! ¡El H.C. tenía razón, debería haber otros! Ni al administrador, ni a nadie pensó que eso era extraño, ni siquiera para mí en esa época, y no lo es todavía. Yo no pienso que sea extraño que nadie use sus ojos. Ocasionalmente un director pondrá un 'toque', que no pueda ser explicado con palabras, no necesita serlo, y siempre es algo potente. Pero la literatura de las películas, sus palabras, es necesariamente trillada en la medida en que siempre están haciendo algo que no deberían hacer, esas palabras están forzadas a la banalidad porque no deberían estar allí en absoluto, deberían estar en las novelas, en las anécdotas, en las conversaciones, etc. (NO, las películas no son conversaciones, ¿Por qué deberían estar tan limitadas?!) La música pertenece, el cine es ritmo, así como la música, si el diálogo se puede ver como ritmo entonces pertenecería. Pero solo ritmo, no la página impresa.*[347]

Dulac, como se dijo antes, también hizo énfasis en este aspecto definitorio dado por la hegemonía frente a las posibilidades de producción[348], pero en su caso la crítica está fundamentada no en

---

[347] Smith, Jack, "Belated Appreciation of V. S." en *Wait for me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, New York, High Risk Books, 1997. p. 41. (Trd. 69).

[348] Resulta notable que Dulac en medio de su crítica a la dependencia en el libreto, también se refiere a la posibilidad de los ciegos de hacerse una buena idea del desarrollo de dichas películas: "Del mismo modo un ciego no podría, lógicamente, ser golpeado por las formas visuales extrañas a su conocimiento previo. Sin embargo, admito correctamente sobre el cine que un ciego podría sentir placer frente a una obra filmada. Cualquiera sentado a su lado podría explicarle el sentido activo de las imágenes: 'Aquí el primer joven, él es rubio, es mayor, esté sentado en

la capacidad de impacto del performance de encarnación, sino en las propiedades esenciales del medio, una perspectiva propia de un pensamiento abstracto esencialista similar al planteado por Greenberg en relación al medio de la pintura. Para Dulac las características esenciales estarían dadas por las capacidades propias de la cámara de capturar el movimiento y los cambios de luz, ella abogará entonces por un cine *puro*[349], es decir, abstracto y libre de las restricciones del estilo del cine clásico que prepondera la línea narrativa como eje de afinidad para todos los demás recursos de la trama.

> *Sin embargo, una película verdadera, no debe poderse contar, porque debe realizar su principio activo y emotivo en la dirección de las imágenes hechas de vibraciones visuales únicas. ¿Se relata una sinfonía? ¿Se relata una pintura? Claramente, no. No se puede evocar más que la impresión y la emoción que ellas desatan.*[350]

---

un jardín al claro de luna, está sólo y parece esperar a alguien. Entra entonces una joven corriendo. Ella se aproxima. Abrazo. No lejos de ahí, en el jardín, los vigila el traidor.' Les aseguro que el ciego al escuchar esta narración probará el sentido de la película, es decir, que él seguirá la historia y que tomará al menos el cincuenta por ciento del espectáculo en relación al cien por ciento que tendría si la viera." Dulac, Germaine, *op. cit.*, p. 97. (Trd. 71).

[349] "Yo voy por el cine puro. Yo pienso que una visión cinematográfica debería ser como una audición musical: una sucesión de líneas, de volúmenes, de claros y oscuros, ordenados siguiendo un ritmo y con un cierto tipo de armonías y disonancias. Mi película ideal no tiene personajes y, sobre todo, sin intriga." *Ibid.*, p. 82. (Trd. 72).

[350] *Ibid.*, p. 97. (Trd. 70).

Las críticas de Smith y de Dulac se unifican en su condena a la primacía que se le otorga al carácter literario (el libreto)[351] en un medio que, para ellos, es principalmente visual. Ambos llevados por un radicalismo en esta crítica apelan por un cine "indecible" [*unspeakable*], un cine inefable en el que se manifiesta una "ruptura que desvincula al cine de sus componentes anti-visuales, haciéndolo 'indecible', separando aquello que es considerado verdaderamente cinematográfico de los elementos del drama, del libreto y de la narrativa."[352]

El motivo que ambos citan para sostener esta postura radica en que son los recursos visuales, la escritura con imágenes en movimiento, los que tienen la potencia de afectar emocionalmente al individuo de una manera intima[353], incluso, en el caso de Smith, su crítica

---

[351] "Me refiero con intrusión literaria a ese estilo técnico que busca conmovernos con la antigua formula de comienzo, nudo y desenlace, dado por esa tradición del misterio psicológico o dramático que constituye la base de las obras escritas o interpretadas." *Ibid.*, p. 53. (Trd. 73)

[352] Cahill, James Leo, "Anacinema: Peter Tscherkassky's Cinematic Breakdowns" en *Spectator* (Vol. 28, 2008), 2008. p. 94. (Trd. 74)

[353] Aquí un par de comentarios por cada uno. Smith dijo: "El atractivo de las películas es un asunto de luz y sombras. Una mala película es aquella que no parpadea, que no cambia y que no se mueve a través de luces y sombras, contrastes y texturas debidas a la luz. Si las tengo, no me importan la falsedad [*phoniness*] (ni la sinceridad de actores diestros), los libretos [*plots*] simples (o 'buenos' libretos novelísticos), el sinsentido o la seriedad (Yo no siento que el sinsentido en las películas sea una amenaza para mi mente, pues yo no voy a ver películas por las ideas que aparecen de la sensatez de las ideas). Las imágenes evocan sentimientos e ideas que son sugeridas por el sentir. El sinsentido de una noche dada puede generar el sentimiento de desprecio y dejarme con ideas de resolución que puedo extender a problemas personales y, así, quizá tenga mayor sentido. Es un proceso bastante personal (los pensamientos que vienen de las imágenes, además, muy variados). Esto es algo más interesante para mí, que descubrir cuál es el significado exacto del escritor del libreto. Las imágenes siempre dan lugar a un complejo de

enfatiza en el bloqueo producido por las convenciones del cine clásico que le resultan "siempre opresivas en una película, son las partes opresivas de las películas tal cual las conocemos porque disipan el desafío de la película, el de usar nuestros ojos, el de aprehender a través de ellos." [354]

A pesar de que la crítica de Smith y de Dulac encuentran varios puntos en común, Dulac, en su objetivo de alcanzar un cine *puro*, condena radicalmente la participación de la narrativa[355], de manera similar al rechazo de la figura por parte de los expresionistas abstractos y otras vanguardias pictóricas[356],

---

sentimientos, pensamientos, conjeturas, especulaciones, etc." Smith, Jack, *The Perfect Filmic*, p. 33. (Trd. 76). Dulac: "No es el personaje quien tiene la mayor importancia en una escena, es la relatividad de las imagenes entre si y, como en todo arte, no es el hecho exterior el que interesa realmente, sino la emanación interior, un cierto movimiento de las cosas y de las personas, vistas a través de su estado mental" Dulac, Germain, *op. cit.*, pp. 66-67. (Trd. 77).

[354] Smith, Jack, *The Perfect Filmic*, p. 32. (Trd. 75). Arnheim elaboró más sobre esta misma hipótesis: "Hemos descuidado el don de comprender cosas a través de nuestros sentidos. El concepto está divorciado de del percepto y el pensamiento se mueve entre abstracciones. Nuestros ojos han sido reducidos a instrumentos con los que identificar y medir, así, sufrimos una escasez de las ideas que pueden ser expresadas en imágenes y en una capacidad de descubrir significado en lo que vemos. Naturalmente nos sentimos perdidos en la presencia de objetos que solo producen sentido a la visión no diluida y buscamos refugio en el medio más familiar de las palabras" Arnheim, Rudolf, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Los Angeles, University of California Press, 1974. p. 1. (Trd. 78).

[355] "El cine debe liberarse de todo aquello que es literario." Dulac, Germain, *op. cit.*, p. 54. (Trd. 79). "¿Qué es la acción cinematográfica? Una impresión! La película, una sinfonía visual. Abajo la historia!" *Ibid.*, p. 54. (Trd. 80).

[356] "Estos valores fueron la base del realismo académico en pintura, por ejemplo, que rechazaron los primeros modernistas: un campo visual unificado, un tema humano central, identificación emocional o empatía, la superficie ilusoria" Rees, A.L., *op. cit.*, p. 40. (Trd. 81).

extendiéndola, así, en contra de la iniciativa de Smith en *Flaming Creatures*, una película principalmente narrativa que sería entonces "impura", pero con un rico componente visual[357] que de todas maneras permite trazar la vinculación con el *indecible* de Dulac[358].

> *Aprecio la cortesía de su respuesta sabiendo que usted nunca ha tenido la oportunidad de ver un programa de mis películas debidamente instalado. En mi obra reciente he tomado como punto de partida el momento anterior a la llegada del cine sonoro (El arte del cine mudo nunca fue*

---

[357] Como se afirmó en el capítulo 3, además de estos recursos visuales la articulación *phony/funny* promueve otro tipo de *indecibilidad*, pero este estaría dado por las limitaciones de encontrar referencias en el horizonte de lo conocido aquello que resulta imposible y profano en su realización, su dimensión de radicalidad contracultural. Suarez enfatiza en esta segunda dimensión de esta dualidad de la siguiente manera: "Smith postulaba que el principal efecto de su película era la inefabilidad. Ya sea por su hilaridad flotante o por su erotismo penetrante e incategorizable, la película se resistía a ser codificada o conceptualizada limpiamente." Suarez, Juan A., *op. cit.*, p. 187. (Trd. 83).

[358] Dulac centró su interés en que "El ritmo, gracias a la selección de las imágenes, su duración, su posición, devienen la única fuente de emoción [...] usted ha estado interesado, conmovido, por una técnica muy propia del cine. La oposición de las imágenes, su ritmo, su duración...son el primer y principal medio de expresión" Dulac, Germain, *op. cit.*, p. 33. (Trd. 84). Todos estos recursos herederos de la composición musical, que también será el origen estético de las reflexiones de otro esencialista, Wassily Kandinsky. El cine de Dulac es un cine objetual, el carácter abstracto de su reflexión se manifiesta en la naturaleza de la potencia de la cámara como materia del medio, su oposición esencialista a la hegemonía del cine narrativo se traza precisamente en el campo del desarrollo de la trama e incluso, los fundamentos mismos de su establecimiento estructural como recurso. El ritmo de la edición y la potencia afectiva de las imágenes serán sus útiles admitidos para alcanzar el contacto con las emociones íntimas de la audiencia.

> *perfeccionado y eso es lo que he estado haciendo durante los últimos veinte años). La historia es presentada pictóricamente y, basándome en la psicología, se manifiesta algo así como la lógica de los sueños, en lugar de la rígida cronología anecdótica que es lo único que se conoce en el cine en este momento.*[359]

Al igual que Smith, Hoberman[360] y Tartaglia[361], reconocen la latencia de la ensoñación [*dream-like*] en la experiencia generada por la película. En cada uno de estos casos sus comentarios están vinculados con la ruptura de las convenciones estructurales del cine clásico y la generación de una inevitable disposición divagante. Estos comentarios resultan superficiales en relación a la vinculación propuesta con la ensoñación, debido a que este "colapso" de las convenciones de producción es un recurso que está

---

[359] Smith, Jack, "Jack Smith Film Enterprises, Inc." en *Wait for me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, New York, High Risk Books, 1997. p. 149. (Trd. 82).

[360] "Anticipando las "películas secretas" de Smith, los surrealistas cultivaron un gusto por el exotismo cursi de los géneros de cine despreciados, de los espectáculos baratos, de las películas de horror de bajo presupuesto y de la fotografía anónima. Incluso, los surrealistas cortejaban la desorientación. Para ellos, cada película tenía un contenido latente de ensoñación [*dreamlike*] que podría ser precipitado desordenando o desviando el contenido manifiesto en la línea argumental [*storyline*]. [...] El espectador surrealista ideal habitualmente rompía la continuidad de la película liberar las imágenes individuales de la prisión de la narrativa" Hoberman, James y Rosenbaum, Jonathan, *Midnight Movies*, p. 34. (Trd. 85).

[361] "Debido a que en las películas de Smith el objetivo principal no era la exposición de la narrativa, sino más bien la revelación de la "cosa genuina", entonces él es libre, como artista, de permitir que colapsen las convenciones de la producción de películas, para permitir que la estructura implosione y lleve al espectador dentro del mundo de ensoñación de su propio paisaje queer." Tartaglia, Jerry, *op. cit.*, p. 168. (Trd. 86).

presente de manera dominante en la producción modernista de la vanguardia casi desde sus inicios[362] y, claramente, no todas las obras se podrían caracterizar bajo esa vinculación con el sueño.

Hoberman afirma lo siguiente para describir el efecto surreal (usualmente ligado al ensueño) de la película en la audiencia: "El espectador Surrealista ideal habitualmente abre, rompiendo, la continuidad de la película para liberar las imágenes individuales de la prisión de la narrativa"[363] Esta afirmación, a pesar de que se cumple para la obra cinemática de los Surrealistas, resulta demasiado vaga para capturar de manera más cercana el motivo de la conexión de la obra de Smith con el cine Surrealista en particular.

Primero que todo *Flaming Creatures*, además de ser "impura" en términos de Dulac, tampoco es una película que se pueda considerar dentro de lo que hubieran producido en cine los Surrealistas en su momento. La oposición resultaba también tan radical, como en el caso de Dulac, frente a las convenciones narrativas, que dicho recurso fue condenado totalmente y

---

[362] "En el principio de discontinuidad subyacen las figuras retoricas clave de la vanguardia, el montaje paratáctico que quiebra el flujo, o 'continuidad', entre tomas y escenas, directamente a contrapelo de la edición narrativa. Esta forma de montaje, definida por Richter como 'una interrupción del contexto en el que es insertada', apareció por primera vez en la vanguardia mientras lo hegemónico estaba perfeccionando sus códigos narrativos. Su propósito es la contra-narrativa, a través de la vinculación de imágenes disonantes que se resisten a los hábitos de memoria y percepción se subraya el evento de la visualización de la película como fenomenológico e inmediato." Rees, A.L., *op. cit.*, p. 49. (Trd. 87).

[363] Hoberman, J. y Rosenthal, J., *Midnight Movies*, p. 34. (Trd. 88).

excluido[364]. Y como ya se ha resaltado antes, *Flaming Creatures* también es una película de narrativa lineal[365].

El hecho de no poder ser incluida a partir de los documentos de los productores de ese movimiento, el Surrealismo, no elimina la posibilidad de tener una vinculación profunda, aunque no sea total.

> *[El Surrealismo es] un automatismo psíquico en su estado puro, con el que se propone expresar, verbalmente a través de la palabra escrita o en cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado directamente por el pensamiento, en la ausencia de*

---

[364] Me parece relevante resaltar que a pesar de no admitir la narrativa como posibilidad de producción, el cine vanguardista de los Surrealistas, al igual que *Flaming Creatures*, da primacía a la referencia con el registro de la realidad objetual (incluyendo objetos y personas).

[365] Dalí en particular, al igual que Buñuel, expresaron su oposición a lo narrativo, pero también lo hicieron en relación a los estilos de producción no-objetuales o rítmicos. Esta última oposición, resulta particular en el caso de *Le coquille et le clergyman*, creada por Dulac, es decir a partir de los principios de la música y del ritmo, es considerada como la primera película Surrealista, desde la perspectiva de algunos académicos. "Esto es extendido en 'Abstract of a Critical History of the Cinema' (1932) de Dali, en donde argumenta que la 'base sensible' en la 'impresión rítmica' conduce a la bestia negra de la armonía, definida como 'la producto refinado de la abstracción', o idealización, enraizada en 'la rápida y continua sucesión de imágenes, cuyo neologismo implícito es directamente proporcional a la cultura visual específicamente generalizante'. Estas direcciones que él desaprueba incluyen claramente el cine abstracto [no objetual] de cualquier tipo". Rees, A.L., *A Hstory of Experimental Film*, p. 49. (Trd. 89).

> *cualquier control ejercido por la razón, exento de cualquier preocupación estética o moral.*[366]

El Surrealismo fue la producción de un grupo de activistas vanguardistas con conocimientos artísticos, que a diferencia de otras vanguardias modernas no se define por las características de sus técnicas de producción ("Impresionistas", "Expresionistas", "Cubistas"), ni la descripción de sus productos (por ejemplo, "Abstracto" o "Figurativo"), sino por un estudio crítico y contextual sobre la experiencia de la vida humana y el pensamiento, dados como supuesto a partir del esquemas de "realidad"[367]. Su objetivo de oposición modernista será entonces frente a lo convencional de su contexto, tanto los esquemas culturales (en donde se incluye lo simbólico y lo moral), como aquellos de lo posible en el desarrollo cotidiano de ese esquema (en donde se incluye la primacía del pensamiento racional, el entendimiento, y el desarrollo practico de la política contemporánea).

De esta manera, se podría afirmar que el objetivo de los Surrealistas era invertir energías en articular producciones a partir de los principios de un universo alterno, la Surrealidad, que constituye el Otro opuesto a lo dado, desde un ejercicio de abstracción sobre los supuestos de los esquemas de codificación[368].

---

[366] Moine, Raphaëlle y Taminiaux, Pierre, "From Surrealist Cinema to Surrealism in Cinema: Does a Surrealist Genre Exist in Film?" en *Yale French Studies* (No. 109), New Haven, Yale University Press, 2006. p. 100. (Trd. 90)

[367] "Los Surrealistas se dedicaron a la destrucción de los grilletes de la familia, de la moralidad y de la religión, creyendo que la disolución de las relaciones tradicionales humanas conducirían a un nuevo tipo de ser humano [*man*]" Rowe, Carel, *The Baudelairean Cinema*, p. 57. (Trd. 92).

[368] Hago esta acotación, porque el conjunto de oposiciones de producción propuestas por el grupo Surrealista partía casi en totalidad de una reflexión

> *El cine es un arma maravillosa y peligrosa si la empuña un espíritu libre. Es el instrumento más fino que hay para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. Debido al modo en que funciona, el mecanismo para producir las imágenes de una película es, de todos los medios de expresión humana, el que más se parece a la mente del ser humano* [man] *o, mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente mientras se sueña."*[369]

Buñuel es el principal director de cine Surrealista y el único de quien se consideran sus obras como contenidas dentro de la producción Surrealista[370] en la mayoría, sino en todas, de las aproximaciones académicas. En el escrito anterior, expresa la gran relevancia que podría tener, a pesar de su escasa producción, el medio cinematográfico para los objetivos *psicodélicos* del grupo[371]. Su análisis de la experiencia cinemática, le sugiere la posibilidad

---

abstracta sobre la contradicción lógica, de cada aspecto a criticar. De esa manera, en el contexto político, su oposición los conduciría a vincularse con el comunismo, el Otro definido del naciente capitalismo imperialista industrial. En el contexto del cine, a condenar radicalmente la narrativa, otra polaridad dada por la reflexión abstracta, y en el contexto de una teoría de la mente, se adoptaría el pensamiento psicoanalítico de Freud.

369 Buñuel, Luis, "Cinema, Instrument of poetry" en Hammond, Paul, *The Shadow and its shadow: Surrealist writings on the cinema*, San Francisco, City lights, 2001. p. 114. (Trd. 91).

370 Germaine Dulac y Rene Clair (*Entr'acte*, 1924, y *Le fantome du Moulin Rouge*, 1925) para algunos hacen principalmente parte del cine Impresionista, y Man Ray (*L'Etoile de mer*, 1928) es principalmente asociado con la etiqueta Dada.

371 La etimología de psicodelia, *psico-:* mente, *-delos:* manifestación, permite glosar el objetivo expresado por Breton en la cita anterior, como materializar expresiones *psicodélicas*.

hipotética del medio para proponer una expresión de esa Surrealidad en la experiencia de una audiencia.

Las vinculaciones que cita "el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto", se podrían complementar con otras categorías también muy nombradas en relación a la producción Surrealista, como el "inconsciente" y lo "irracional". Ninguna de estas vinculaciones es certera en términos técnicos, las relaciones con cada uno de estos mundos se nombra en términos ya categorizados artificialmente por una episteme especifica que los dirige, tanto en términos operativos, como de identificación. Si bien los Surrealistas podrían haber expresado su interés en lo Inconsciente o el Sueño, sus aproximaciones estaban dominadas por modelos abstractos que en cualquier caso resultan meramente hipotéticos, racionales y sesgados, como el de Freud.

> *Los surrealistas, para quienes la imagen formal autónoma era anatema, se propusieron en su lugar buscar lo 'maravilloso'. Con esto se referían a una imagen, de preferencia encontrada y no hecha, que fuera rica y perturbadora en sus asociaciones, pero que careciera de significado racional. El fotograma, desvinculado de su contexto y llevado a lo enigmático, era una fuente abundante de tales imágenes.*[372]

A pesar de este carácter hipotético de sus aproximaciones contraculturales, la operación de los surrealistas estaba cargada de estrategias que buscaban presentar rupturas a los órdenes de lo convencional. En el caso del cine resulta notable el uso del desarrollo de tramas segmentadas y complejas que resaltan tanto los quiebres en la construcción de sentido, como las inserciones de

[372] Rees, A.L., *op. cit.*, p. 54. (Trd. 93).

imágenes que imposibilitaran los procesos lógicos de categorización e identificación de lo visto en la audiencia, es decir, su aproximación buscaba imposibilitar los automatismos dictados por los esquemas convencionales de recepción. Al estar comprometidos con enfrentarse a lo convencional de una manera ampliada, como se afirmó antes, estas rupturas estructurales venían acompañadas de contenidos transgresivos al esquema de posibilidad dictado por la hegemonía moral.

En la cita anterior se presenta una definición formal de lo *maravilloso* que fue el aliento que buscaron en sus producciones en los distintos medios con los que trabajaron[373]. El impacto de dicho tipo de "imagen maravillosa" sería posiblemente una mezcla entre *shock* y *extravío*, gracias al carácter perturbador por un lado, y por el otro, gracias a la imposibilidad de identificación de los procesos racionales de categorización.

La relación trazada por Buñuel con el estado de "la mente mientras sueña" y la producción cinemática, toma un carácter particular en el modo de producción de los Surrealistas, que supone de la manifestación del sueño que "las imágenes aparecen y desaparecen a través de disolvencias o *fade-in* y *-out*, el tiempo y el espacio devienen flexibles, se contraen y estirar a voluntad, ni el orden cronológico ni los valores relativos de duración corresponden ya

---

[373] A pesar de que la cita está restringida a la caracterización de las estrategias de producción, lo *maravilloso* sería el portal de manifestación de la Surrealidad, la realidad paralela con la que tenían la intención de establecer contacto. "El Surrealismo se basa en la creencia en una realidad superior de ciertas formas de asociaciones previamente descuidadas, en la omnipotencia de los sueños y en el juego desinteresado del pensamiento". André Breton citado en Rowe, Carel, *op. cit.*, p. 58. (Trd. 95).

con la realidad"[374]. Adicionalmente a esta descripción hay que resaltar su abandono a la narrativa, una componente hipotética de algunos sueños, que los condujo a restringir su aproximación a la estructura de desarrollo del sueño a una estructura en constante destrucción de la posibilidad de un desarrollo temporal lineal y continuo, una aproximación particular en relación a la experiencia del sueño[375], que además está conjugada con un ánimo contracultural/contracategórico, que da las pautas para la articulación anti-formal de sus contenidos y situaciones.

Las vinculaciones de *Flaming Creatures* de Tartaglia y Hoberman, con el sueño seguramente obedecen a los planteamientos, ahora ya convencionales, resaltados de la relación entre Surrealismo y la experiencia del sueño. Encontrar las conexiones, en este momento de la argumentación, resulta más claro porque precisamente se resaltaron los ecos de estas iniciativa en la presentación del *núcleo*

---

[374] Buñuel, Luis, *op. cit.*, p. 114. (Trd. 94).

[375] Este carácter de desconexión interna tiene una vinculación con el concepto de "soledad metafísica" propuesto por De Chirico en relación a sus composiciones y los efectos en los procesos mentales de apropiación categórica: "La 'soledad metafísica' en la que hace falta toda lógica posible, significa que los signos, como dichos de oráculo, solamente pueden ser recogidos a través de una habilidad casi adivinatoria que no tiene nada que ver con las leyes de la lógica y que podríamos identificar como una habilidad propia del artista-adivino. Visto de esta manera, los signos arriesgan perder su carácter específico de 'signo' y devenir simples fragmentos de realidad, o peor aún, fragmentos de la realidad psíquica, que se presentan a sí mismos en una asociación que es libre, en la que falta toda conexión entre ellos. Esta es la razón por la que se habla de la 'soledad de los signos'. El único significado que estos 'signos solitarios' parecen retener es el de una asociación onírica, que es el modo en el que los Surrealistas interpretaron a De Chirico y como es, incluso ahora, interpretado en la estética psicoanalítica. Sin embargo, sabemos que De Chirico estaba en contra de asignar al sueño un rol director en la ideación de su obra." Dottori, Ricardo, *op. cit.*, p. 212. (Trd. 96).

de divagación y su intensificación en el *extravío* (a su vez contracultural).

La expansión

Qué es lo que queremos del cine?
Una experiencia vital
Una imaginación
Una liberación emotiva
Todo esto y lo que queremos de la vida
Contacto con algo
Que no somos, que no conocemos
Que no pensamos, que no sentimos, que no entendemos
Es decir: Una expansión.[376]

La dimensión narrativa de *Flaming Creatures*, a pesar de estar fuera del canon clásico, mantiene una serie de parámetros que son identificables, insinuaciones, para la audiencia como propios de dicho esquema de producción que, gracias a la predisposición convencional receptiva en la experiencia de visualización de obras cinemáticas, activan un horizonte de *expectativa* cuya realización es frustrada de diferentes maneras por la articulación particular de los recursos de la película[377].

---

[376] Smith, Jack, *The perfect filmic apositeness*, p. 33. (Trd. 97).

[377] "Un estilo, como una cultura o un ambiente de opinión, establece un horizonte de expectativa, un conjunto mental [mental set], que registra las desviaciones y las modificaciones con una sensibilidad exagerada.". Ernst Gombrich citado en Bordwell, David, *The Classical Hollywood*, p. 7. (Trd. 98).

En las etapas anteriores de la argumentación se ha hecho énfasis en las potencias de ruptura que generan principalmente los recursos abstractos de la película, aquellos que la vinculan con el cine Underground (su riqueza visual excéntrica, sus contenidos radicalmente contraculturales y la inserción de tomas desconectadas de la estructura dramática). Veamos ahora algunas características del canon receptivo tradicional cultivado por la hegemonía del cine narrativo, que es activado por la película pero desarrollado en un ambiente de inesperada imposibilidad.

> *Kuleshov demostró que el poder asociativo del montaje no era inherente de la cinta de celuloide en sí misma, sino que era un resultado de la percepción del espectador frente a esa cinta. De esta manera, el proceso de montaje deviene un acto de conciencia para el director y la audiencia de la misma forma.*[378]

Flaming Creatures, al igual que las producciones cinemáticas de los Surrealistas, es una experiencia ruda para la audiencia y según los testimonios de Smith, fue producida con esa intención, la de romper piedra. Esta actitud imponente por parte de la película contradice los principios fundamentales de la experiencia de visualización convencional, llevando a la audiencia, en un acto de entrega, por tránsitos de total incertidumbre.

El esquema de recepción convencional, al ser fruto de la hegemonía del cine clásico y sus estrategias homogéneas de producción fundamentales, está configurado por la expectativa de la realización de una serie de regularidades que se cumplen generalmente gracias a dicha homogeneidad. Esta expectativa propone una disposición por encontrar el cumplimiento de dichas

---

[378] Cook, David A., *op. cit.*, p. 138. (Trd. 99).

regularidades esperadas en su proceso de aprehensión de la trama, como ocurre con los pasos en un camino de piedra en medio del fluir de un rio profundo[379].

La primera de tales regularidades es de naturaleza perceptiva y hace referencia a la configuración de unidades de sentido a partir de la yuxtaposición de las tomas propuestas por el esquema de edición. Uno de los resultados más importantes de la investigación del "Taller Kuleshov" [*Kuleshov Workshop*][380] fue el descubrimiento de la dimensión relacional de cada toma, que adquiere un valor de significación dependiente de las conexiones propuestas por la secuencia de edición en la que está incluida. De esta manera, una toma, además de contener en sí misma una serie de componentes como imagen, es resignificada gracias a su interacción con el desarrollo del que hace parte. Esta tesis proviene de los experimentos perceptivos que llevaron a cabo alrededor de

[379] "El espectador del cine clásico se mueve a través de las alternativas normalizadas por el estilo, de lo más a lo menos probable. A través de esquemas, las normas del estilo no sólo imponen su lógica sobre el material, sino que también provocan actividades particulares del espectador. El resultado es que mientras describimos el sistema clásico, estamos describiendo un conjunto de operaciones que el espectador, se *espera* [*is expected*], que lleve a cabo." Bordwell, David, *The Classical Hollywood*, p. 8. (Trd. 100).

[380] Este taller fue un laboratorio de investigación experimental dedicado a estudiar de manera teórica y práctica a las potencias del cine, que estuvo activo de 1920 a 1925 bajo la dirección de Kuleshov, aunque era realmente un trabajo de colaboración con sus asistentes. Los resultados de las investigaciones que llevaron a cabo resultan de gran importancia para la historia del cine, no solo por sus resultados, sino por ser foco de formación para productores y teóricos fundamentales en dicho campo, como Sergei Eisenstein y Vsevolod Pudovkin.

1923, en los que se manifestó la realización de lo que se denomina actualmente como el "Efecto Kuleshov".

Estos experimentos consistían en la exposición de la edición de 4 tomas: el retrato inexpresivo frontal de un hombre (Ivan Mozhukhin), un tazón de sopa, una mujer en un ataúd y el de una niña jugando con un oso de peluche. La edición de estas tomas intercalaba el retrato del hombre entre las otras tomas, es decir, al principio se veía el retrato del hombre, después el tazón de sopa, luego el retrato del hombre una vez más, la mujer en el ataúd, el retrato del hombre, la niña jugando y finalmente otra vez el retrato del hombre. El punto clave del experimento era que la toma del hombre era siempre la misma sin ninguna variación. El resultado del experimento con diferentes personas, fue la modulación de la expresividad emocional del hombre hecha por la audiencia en relación a los contenidos de las tomas intermedias. En palabras de Pudovkin, uno de los miembros de dicho taller, se tiene lo siguiente:

> *El público celebraba la actuación del artista. Ellos señalaban la pesada meditación del ánimo en relación a la sopa olvidada, eran conmovidos y tocados por el profundo dolor con el que miraba a la mujer muerta y admiraban la leve y feliz sonrisa con la que miraba a la niña jugando. Pero nosotros sabíamos que en cada caso la cara era exactamente la misma.*[381]

Como conclusión de este resultado, de las propiedades de modificación afectiva de los contenidos de las tomas a partir de la influencia de la yuxtaposición, Kuleshov postula que el proceso de significación en la producción cinemática no era una función de los

---

[381] Cook, David, *op. cit.*, p. 137. (Trd. 101).

contenidos registrados en el celuloide, sino de un acto de sumatoria provisto por la mente de la audiencia frente a la secuencia de las tomas. Para Kuleshov cada toma era entendida como un *signo cinemático* y estaba dotada de una doble naturaleza que contenía por un lado, los contenidos de lo registrado en la cinta y, por otro, el giro de significación dado por la yuxtaposición con otras tomas.

Este resultado relacional es una de las piedras fundamentales de la teoría del montaje soviético de los años 20 y 30, y llegaría a expandirse a los modos de producción del cine clásico con el paso de los años[382]. Con el paso de los años estas propiedades fueron formalizadas en secuencias de tomas y principios de filmación que dan origen a gran parte del lenguaje cinematográfico convencional contemporáneo.

En los experimentos del Taller Kuleshov relacionados con este asunto[383], se utilizaban tomas y secuencias que tenían la

---

382 Hay que resaltar aquí que gran parte de los estudios exclusivamente teóricos que se produjeron en el marco de dicho taller, fueron realizados a partir de un estudio minucioso de *Intolerance* (1916) una de las producciones épicas de D.W. Griffith quien se considera el padre del cine clásico. Esta particularidad se debe a que después de la revolución de 1917, se cerraron fronteras comerciales con los países productores de celuloide en Europa (principalmente Alemania y Francia), cuestión que limito la posibilidad de producción a provisión de celuloide que estaba en Rusia antes de ese momento. Lenin, quien vio en el cine la posibilidad de lograr cohesión nacional en un país tan amplio, de tan variadas costumbres y con un alto índice de analfabetismo, pensaba que dicha película era una gran obra y decidió gastar esa provisión en generar tantas copias de ella como fuera posible y distribuirla a lo largo de todo el territorio. De esta manera, las copias de *Intolerance* eran casi el único material cinemático disponible de calidad que se encontraba a la mano de los investigadores del taller durante dicha clausura, que duró hasta 1922. Más detalles sobre este taller se pueden consultar en Cook, David, *op. cit.*, pp. 135-140.

383 Adicionalmente al experimento seminal que se presentó, Kuleshov realizó otros experimentos similares haciendo modificaciones en las tomas de las secuencias,

posibilidad de ser integrados en unidades de sentido partiendo de la experiencia del universo actual de las audiencias, es decir que contaban con la característica adicional de ser en cierta medida potencialmente afines para un trazo mimético que, en ultimas, da la posibilidad de establecer una significación aproximable de las tomas involucradas. Esta característica es uno de los principios de articulación del esquema de edición heredado por el cine clásico y así, su afinidad es una de las regularidades que se manifiestan en cada una de sus producciones y, por lo tanto, un supuesto que constituye el esquema de recepción convencional que dirige la expectativa de la audiencia.

En el caso de *Flaming Creatures* esta afinidad se deja de cumplir precisamente en la secuencias donde se insertan tomas separadas del desarrollo de la narración, implicando una imposibilidad de significación que marca un tránsito centrifugo del desarrollo que desconecta a la audiencia del flujo lineal de la narrativa, un quiebre que dificulta el seguimiento de las situaciones y, por lo tanto, un recurso que oscurece la existencia de una historia y el proceso de significación cinemática postulado como resultante de la interacción por yuxtaposición.

> *Ninguna historia lo cuenta todo. Meir Sternberg caracteriza el seguir un cuento como 'llenar brechas' y en la medida en la que proyectamos movimiento en la sucesión de fotogramas, formamos hipótesis, hacemos inferencias,*

---

llegando a la producción de "paisajes artificiales" y retratos de mujeres, utilizando tomas de diferentes geografías y de distintas mujeres que resultaban unificados por el proceso de edición, generando la impresión de ser inicialmente registrados a partir de un mismo referente. Véase *Ibid*. pp. 137-138.

> *erigimos expectativas y trazamos conclusiones acerca de los personajes de la película y sus acciones.*[384]

Otra característica resaltada antes es la angulosidad de los recodos en la línea narrativa de la película, los giros inesperados y radicalmente constituyentes de la trama. Si se quiere, configuran una combinación entre d*eus ex machina* (gratuidad) y *non-sequitur*. Estos recursos son opacados, además, no sólo por las interferencias repentinas en algunos momentos de tomas discretas, repentinas, las inserciones [*inserts*], sino también por la dificultad para reconocer las formas resaltadas en el capítulo 4 y las experiencias de *shock* y confrontación personal frente a lo contracultural radical resaltadas en el capítulo 3.

El quiebre de las secuencias es en muchas oportunidades sorprendente a pesar de pertenecer a las mismas escenas. Diferencias de enfoques y distancias generan perspectivas diversas sobre contenidos que no son del todo claros. Se generan "gaps", ranuras, grietas que la audiencia, a partir del esquema de posiblidad poiética (que supone la afinidad de recursos del cine clásico), debe tratar de reconstruir en su tarea de estructurar sentido a partir de lo que ve[385] mientras continua el desarrollo de la película. Pero ese proceso de interpretación reconstructiva es personal, no tiene más información para integrar que la que puede

---

[384] Bordwell, David, *The Classical Hollywood*, p. 7. (Trd. 102)

[385] "Las brechas son continua- y sistemáticamente abiertas y rellenadas, ninguna recha es permanente. [...] El cine de Hollywood no nos conduce a conclusiones inválidas, como podría; en la narrativa clásica, el corredor puede ser tortuoso, pero nunca está torcido." *Ibid.*, p. 41. (Trd. 104).

aportar desde su imaginación, desde un supuesto hipotético generado como reacción frente a lo inesperado o lo inentendible[386].

La angulosidad de los recodos, es decir, la excentricidad de posibilidad repentina de sus giros dramáticos, es un recurso que contradice otro nivel de la experiencia: La capacidad de interpretar aquello que presenta tener una secuencia que no es clara, pero si *plausible*. En las obras de Kafka, como *El proceso* o *El castillo*, las situaciones, de repente, entran en un estado alternativo *plausible,* pero totalmente *improbable.* Es decir, dichos "gaps" resultan ser grietas bastante enigmáticas que deben ser aceptadas con rapidez, gracias a la continuidad de los eventos y la aparición de nuevas preguntas.

> *Localizando las primeras impresiones, el espectador procede a través de la película. ¿Cómo funciona este proceso? La narración crea brechas [gaps], reteniendo información y obligando al espectador a hacer hipótesis. Mínima y generalmente, la mayoría de esas hipótesis pertenecerán a lo que pasará después, pero muchas otras hipótesis podrían provocarse. El espectador puede inferir qué tanto sabe un personaje, o por qué un personaje actúa de determinada manera, o qué trata de encubrir de su pasado. El espectador puede hacer hipótesis acerca de la*

---

[386] "Entender la historia de una película, o fabula, como una serie de eventos casualmente relacionados (la comprensión de un 'significado referencial' según Bordwell), involucraría la interpretación en el momento en el que la relación entre eventos y el asunto relacionado que cuenta como un evento, está suficientemente indeterminada." Billingham, Jimmy, "Indeterminate Film-thinking and Interpretation" en *Networking Knowledge* (Vol. 2, No. 1), ISSN 1755-9944, 2009. p. 12. (Trd. 105).

> *narración en si misma: ¿por qué se me cuenta esto? ¿Por qué la información clave está siendo retenida?* [387]

Como se dijo antes una intensificación en estos recodos ocurre por la falta de contacto con la psicología de los personajes que de repente muestran características insospechadas, como la de ser un perverso, un vampiro, un travesti, o "simplemente" la de resucitar. Además, y es algo que no se ha resaltado sino hasta este momento, la frecuencia de estos recodos es muy rápida en la primera parte principalmente. Cerca de la mitad de la película han ocurrido ya: una escena de violación falsa [*phony*], una masa de cuerpos desnudos pintándose los labios y un terremoto. Tres cúspides de atención angulosamente quebrada, pero continua, aunque incomprensible en muchos casos, en sólo casi 20 minutos.

Nunca sabemos quiénes son los personajes, ni tenemos certeza de lo que hacen allá, en ese lugar sin geografía (¿por qué fingen?). Pero los vemos actuar y tomar decisiones en el silencio que acompaña la mirada del *voyeur*. Nunca nos llegan sus susurros, pero vemos su colectividad decidida. Lo que ocurre da la impresión inestable de ser parte de una narrativa, que de hecho existe, pero que es diferente, como una niebla en un corredor con grietas [*gaps*] anchas que se mantienen abiertas hasta el final.

> *La premisa básica de estas aproximaciones es la idea de que leer la mente es una actividad cotidiana. De acuerdo con la Teoría de la Mente, somos capaces de entender a otra*

[387] Bordwell, David, *The Classical Hollywood*, p. 38. (Trd. 103).

> *persona porque construimos sus mentes con base en la nuestra.*[388]

Otro aspecto importante de esta clausura psicológica de los personajes es la imposibilidad de vinculación por *empatía*, es decir por vinculación emocional con sus iniciativas, un principio básico del cine clásico para la construcción de los personajes protagonistas. Esta empatía no puede desarrollarse porque no se cuenta con la comprensión del esquema de sus motivaciones y decisiones, su pensamiento diegético, es decir, no hay una mente construible en los personajes. Se presentan entonces como propios de una fantasía, seres de otra realidad, presencias que se contemplan y, algunas veces, revelaciones externas (al espectador).

Este distanciamiento generado por la falta de empatía fortalece la perspectiva del espectador como *voyeur*, como visitante ignorado por el quorum. La perspectiva del *voyeur* o del *peeping Tom*, es una posición solitaria, personal, que en este caso se conjuga con un gran *extravío* y un ánimo por encontrar el hilo conductor de las situaciones transgresivas o confrontativas que se presencian. Me atrevería a afirmar aquí, que esta suma, además, produce una sensación de urgencia de resolución.

> *Si estamos determinados a ver una forma del lenguaje en el proceso que gobierna este tipo de fantasía [la fantasía de incorporación*[389]*], necesitaríamos una nueva figura del*

---

[388] Alber, Jan; Iversen, Stefan; Nielsen, Henrik Skov y Richardson, Brian, "Unnatural narratives, unnatural narratology: Beyond mimetic models" en *Narrative* (Vol. 18, No. 2), 2010, Columbus, Ohio State University Press, p. 120. (Trd. 106).

[389] "La incorporación en un tipo particular de fantasía en la que una pérdida de alguna magnitud (por ejemplo, la muerte de un ser querido) es rechazada para ser

> *discurso en nuestro inventario tradicional, a saber la figura de una destrucción activa de la representación. Proponemos llamar a esta figura como antimetáfora. Permítanos dejar claro que esta no consiste simplemente en un asunto de revertir a los significados literales de las palabras, sino de usarlas de tal manera, tanto en el discurso como en la escritura, que su capacidad misma de representación figurativa sea destruida.*[390]

Generalizando de manera natural esta definición, llevándola a la destrucción de la definición categórica (las figuras y las formas de la representación son categorías de ubicación dentro del horizonte de la episteme), se puede afirmar que *Flaming Creatures* está llena de recursos *antimetaforicos*. Estos son recursos que por diferentes razones imposibilitan los procesos de catalogación categórica, es decir, los procesos de identificación y ubicación relacional dentro del orden de la episteme[391].

---

incorporada o aceptada dentro del sistema psíquico ('admitir el significado real de dicha pérdida lo haría a uno distinto'). De esta manera, la *fantasía de incorporación* es a su vez el rechazo de introyección y la negación de una laguna. Más aún, esta inhabilidad de aflicción o aceptar la perdida es figurada como una falla del lenguaje, la inhabilidad del sujeto a formar palabras para llenar el vacío. Para que ocurra una fantasía de incorporación, la pérdida debe ser de tal naturaleza que prohíba la comunicación." Renov, Michael, *The Subject of Documentary,* Minneapolis, university of Minnesota Press, 2004. p. 40. (Trd. 108).

[390] Nicholas Abraham y Maria Torok citados en Cahill, James Leo, *op. cit.*, p. 98. (Trd. 107).

[391] En las páginas anteriores venia presentando algunas características del esquema receptivo convencional, que estructura fundamentalmente, en el contexto particular de la experiencia cinemática, el horizonte de posibilidad y así, las políticas del *deber-ser* relacionadas con la artificialidad de las películas. Debido a la fuerte vinculación entre el cine clásico y la experiencia de artificios dramáticos, como la novela y el

En el caso particular de aquellos recursos *antimetafóricos* relacionados con el desarrollo de la trama, la dimensión material analizada en este capítulo, existen un par de perspectivas teóricas que analizan la participación de recursos destructivos frente a los esquemas de representación, en el contexto del cine y de la narrativa escrita, que incluyen algunas de las estrategias formales de la película que he resaltado a lo largo de este estudio.

> *Entre más reglas se rompan más rica deviene la actividad, dado que se tiene que expandir para incluir lo que una perspectiva humana no permitiría a tal actividad*.[392]

En 1973, Lyotard publicó el artículo "Acinema", en el que resalta un par de tipos de recursos que postula como excesivos al esquema de producción clásico y sus decisiones de optimización y clausura que tienen la capacidad de poner en peligro la integridad total de la película. Estos tipos se caracterizan por la inmovilidad o el movimiento excesivo.

> *Dos direcciones están abiertas a la concepción (y producción) de un abyecto y, en particular, de un abyecto cinematográfico, conforme al imperativo pirotécnico. Estas dos corrientes aparentemente contradictorias parecen ser aquellas que atraen todo lo que es intenso en la pintura actual. Es posible que también funcionen en las*

---

teatro clásico, la presencia de las estructuras del lenguaje resultan de particular relevancia en la conjugación de los contenidos en la disposición receptiva convencional. La generalización, que denominé como "natural", restringida a las dimensiones de desarrollo de la trama, se conectan entonces de esta manera con la naturaleza de recursos *antimetafóricos* análogos al "discurso y la escritura", en el caso de la producción cinemática, pues en ambos se opera a partir de la articulación de sentido a través de desarrollos temporales de contacto.

392 Smith, Jack, *The perfect filmic appositness,* p. 33. (Trd. 109).

> *formas activas fundamentales al cine experimental y underground. Estos dos polos son la inmovilidad y el movimiento excesivo. Dejándose conducir hacia esas antípodas, el cine cesa insensiblemente de ser una fuerza ordenadora; produce verdad, es decir, simulacros, intensidades maravillosas [blissful], en lugar de objetos productivos o consumibles.*[393]

La teoría de Lyotard se centra en el supuesto de la economía minimal de la *setups* y *payoffs* que hace parte esencial del modo de producción clásico. Debido al minimalismo de dicha economía, cada información o estimulo dramático propuesto a la audiencia encuentra en medio del desarrollo de la trama un eco que realiza y da sentido a la participación de dicha inversión, es decir, que cada *setup* no es un gasto de energía *estéril* sino que encuentra en algún momento del desarrollo un fruto de su participación en la labor de construir y unificar el sentido de la obra[394]. Lo excesivo de dichos recursos excéntricos, inmovilidad y movimiento excesivo, resulta

---

[393] Lyotard, Jean François, *Acinema*, p. 351. (Trd. 110).

[394] Lyotard parte de un simil con la sexualidad genital (desde su perspectiva en la que el fruto del encuentro sexual "normal" es siempre la fecundación) que pude aclarar su aproximación (aunque su perspectiva sobre la relación entre sexualidad genital, "normalidad" y fecundación, sea bastante debatible): "Pero él [Freud] está pensando en el placer obtenido a través de los canales de la genitalidad sexual 'normal': Toda *jouissance*, incluyendo la de manifestar un ataque histérico (o de manera contraria, manifestar un escenario perverso), contiene el componente letal, pero el placer normal lo esconde en un movimiento de retorno, la sexualidad genital. La genitalidad sexual 'normal' conduce al nacimiento de bebés y tal bebé es el retorno de tal movimiento. Pero el movimiento [*motion*] del placer como tal, desprendido del movimiento [motion] de la propagación de las especies, sería, en el caso genital o sexual o ninguno, ese movimiento que yendo más allá del punto de no retorno, derrama las fuerzas libidinales fuera del todo, a expensas del todo, costando la ruina y desintegración de tal todo." *Ibid.*, p. 351. (Trd. 111).

ser precisamente su carácter *pirotécnico*, que "simula perfectamente el consumo *estéril* de energías en la *jouissance*".[395]

De esta manera tanto la inmovilidad como el movimiento excesivo, contradicen estos principios económicos del cine clásico, el primero directamente por esterilidad interna y el segundo, por dislocar la posición receptiva del espectador por alteración de los supuestos convencionales, una efecto *anti-diegético*. Las inserciones desconectadas de la trama de *Flaming Creatures*, están vinculadas con la primera, debido a que son irrupciones contemplativas (especialmente en el caso de las escenas/*tableaux vivants*[396]) que no aportan ni quitan nada al desarrollo de la trama, pero si la atraviesan. Son semilla sembrada que nunca brota[397].

---

[395] Theodor Adorno citado en *Ibid.*, p. 351. (Trd. 112).

[396] En el caso de esta primera categoría de los *tableaux vivants* resalta la necesidad de que aquello que se muestra paralizado este acotado dentro del orden de lo representacional para generar identificación o relaciones memorísticas, es decir, que constituyan un referente vinculable tanto a su registro de posibilidad como a la posibilidad de resonancia en el desarrollo de la trama.

[397] "Las artes representativas ofrecen dos ejemplos simétricos de estas intensidades, uno en donde la movilidad aparece: los *tableaux viviants*; otro en donde aparece la agitación: la abstracción lírica." *Ibid.*, p. 352. (Trd. 113). Lyotard dice que el impacto de dichos *tableaux viviants*, "Instead of good, unifying, and reasonable forms proposed for identification, the image would give rise to the most intense agitation through its fascinating paralysis." Y referirá como "Abstracción Lírica" directamente a la producción del expresionismo abstracto, en donde el movimiento no se genera en el contenido, sino en los desplazamientos del soporte, que conmueven al espectador solicitando su entrega. En este segundo caso se podría trazar una vinculación con la angulosidad de los recodos de la línea narrativa de *Flaming Creatures*, en cuyo caso el soporte seria la referencia a la estructura narrativa parabólica del cine clásico. Pero la perspectiva de Lyotard esta tan centrada en el carácter no-objetual (que iguala erróneamente a "abstracto") de la pintura expresionista abstracta que su tránsito al cine, el cine "abstracto", se refiere

Lyotard, encuentra que dichos recursos, que definen por su carácter pirotécnico lo que denomina como “acinema”, bloquean un par de fenómenos relacionados con la necesidad de la repetición (retorno de lo mismo) en la configuración de losesquemas, por un lado a nivel conceptual y, por otro, a nivel de conservación de la forma “cine” (en donde esta última categoría se supone dada bajo los parámetros convencionales de la “buena forma”[398] cinematográfica, el cine clásico).

En el caso del bloqueo en el proceso de identificación conceptual, Lyotard resalta la potencia *antimetafórica* de estos recursos dado que en su experiencia “Con seguridad encontramos aquí la insuficiencia del pensamiento, que debe pasar necesariamente a través de la repetición de lo mismo que es el concepto”.[399]

> *Brian Richardson, por ejemplo, define las narrativas innaturales [unnatural] como textos anti-miméticos que violan los parámetros del realismo tradicional (“más allá de la historia [story]”) o que se mueven más allá de las convenciones de la narrativa natural.*[400]

Hace menos de diez años se empezó a gestar una rama de los estudios literarios dedicada a expandir la aproximación teórica a los fenómenos excéntricos de la narrativa, con el objetivo de

---

únicamente a aquellas obras cinemáticas que en su dimensión visual provienen de la misma tradición estética del arte “abstracto” y no permiten una tal generalización utilizando su referencia, sino sería a partir de una generalización de su perspectiva que igual se cumple en otros tipos de abstracción, como el de *Flaming Creatures* y las películas de los Surrealistas.

[398] “Todo lo que es denominado como *buena forma* implica el retorno de lo mismo, el repliegue de la diversidad en una unidad idéntica.” *Ibid.*, p. 348. (Trd. 115).

[399] *Ibid.*, p. 349. (Trd. 116).

[400] Alber, Jan, *op. cit.*, p. 3. (Trd. 114).

postular un ambiente crítico más dinámico y estructurado frente a las posibilidades de producción que se alejan de los modelos miméticos convencionales del esquema de posiblidad poiética. Sus aun pocos desarrolladores han etiquetado esta iniciativa como "Narratología innatural" [*Unnatural Narratology*][401].

Dentro de los estudios de esta disciplina se dividen las dimensiones de *innaturalidad* posibles para una narrativa en tres dimensiones: "Universos diegéticos innaturales" [*unnatural storyworlds*], "Mentes innaturales" [*unnatural minds*] y "Actos de narración innaturales" [*Unnarrative Acts of Narration*].

Los *universos diegéticos innaturales* son aquellos que "contiene imposibilidades físicas o lógicas involucradas en la organización temporal y espacial del mundo representado"[402],las *mentes innaturales* aquellas que obstruyen o imposibilitan el establecimiento de una integridad fundamentada por la cohesión de sentido (una "mente") en la construcción de la narrativa[403] y los *actos de narración innaturales*, que son aquellos que "incluyen imposibilidades de enunciación físicas, lógicas, mnemónicas o

---

[401] En 2010, el grupo de intelectuales que llevaban un tiempo como investigadores pioneros en este campo decidió escribir un artículo que englobara las problemáticas y propuestas que se estaban acuñando en cada una de sus investigaciones, en particular su objetivo es el de presentar su inquietud y mostrar las particularidades que engloba el universo de narraciones innaturales, aquellas que contradicen de alguna manera el canon mimético (que en los términos del capítulo, en relación a este fenómeno en el cine clásico, hasta ahora lo he denominado como "realista", entre comillas). Véase: Alber, Jan, *op. cit*.

[402] *Ibid*., p. 4. (Trd. 117)

[403] "El lector convencionalmente tiene pistas para evocar una mente, pero este proceso es obstruido, desfigurado o desafiado de otras maneras por los recursos identificables y descifrables de la narrativa. *Ibid*., p. 8. (Trd. 120).

psicológicas"[404]. Gracias a la argumentación que he realizado hasta el momento, resulta claro que *Flaming Creatures* tiene vínculos con cada una de estas dimensiones (!), siendo así una obra con narrativa innatural por antonomasia.

Para los investigadores de este campo, las obras que presentan algún tipo de *innaturalidad* en sus narrativas producen un par de efectos. Por un lado, una experiencia de apertura inconclusa frente a los procedimientos de reconocimiento y ubicación convencionales, es decir una imposibilidad *ad infinitum* de iteraciones de los procesos de identificación[405] que, en últimas, expone el texto a un ejercicio activo de construcción del lector/espectador quien frente dicha apertura se ve obligado a proponer una interpretación desde sus referencias subjetivas. Por otro lado, resaltan la provocación de una conciencia de la contingencia del esquema de posiblidad poiética, que implica un develamiento de la artificialidad de la producción y de las restricciones de los códigos convencionales frente a las posibilidades creativas[406].

> *Para un neorealista, se lo dije [a Cesare Zavattini], un vaso es un vaso y nada más: Vemos como lo sacan de un aparador, lo llenan con una bebida, lo lleva a la cocina para lavarlo, en donde una sirvienta lo rompe, por lo que podría*

---

[404] *Ibid.*, p. 12. (Trd. 118).

[405] Para Moine y Taminiaux precisamente será este uno de los recursos que pueden llegar a vincular este tipo de posibilidades de lo innaturalidad o recursos pirotécnicos con el sueño, resaltado con frecuencia en el trabajo de los Surrealistas, o en la categoría misma de lo "surrealista": "Esos intentos repetidos e infructuosos dan unidad a la historia [*story*] que constantemente difumina la barrera entre sueño y realidad". Moine, Raphaëlle, *op. cit.*, p. 112. (Trd. 121).

[406] Alber, Jan, *op. cit.*, p.115.

> *ser despedida de la casa o no, etc. Contemplado por una persona distinta, ese mismo vaso puede ser mil cosas diferentes, sin embargo, dado que cada persona [man] carga lo que mira con una emoción y nadie lo ve como es, sino como sus deseos y estado mental le dictan verlo. Yo abogo por un cine que me hace ver ese tipo de vaso, porque ese cine me daría una visión integral de la realidad, aumentando mi conocimiento de las cosas y de la gente, y me abriría al maravilloso mundo de lo desconocido, de todas esas cosas que no puedo leer en los periódicos o encontrar en la calle.*[407]

Tanto las hipótesis de impacto de Lyotard como las de los investigadores del campo de la Narratología Innatural, tienen puntos en común que sugieren por un lado la experiencia de la "insuficiencia del pensamiento", o mejor, del entendimiento (filtrado por el contexto particular de la experiencia cinemática), y por otro, la activación de conciencia sobre los modos de recepción y de producción, una especie de develamiento por extrañamiento frente a lo que se contaba invisible propio del esquema de posiblidad poiética.

Cada una de estas propiedades es un llamado exteriorizante que implica una *expansión,* la incorporación de una posición excéntrica desde la que se pueda contemplar la particularidad de la distribución de lo supuesto en relación a las convenciones que se suponían de orden ontológico[408], tanto para la producción artificial

---

[407] Buñuel, Luis, *op. cit.*, p. 116. (Trd. 119).

[408] En la experiencia de la expansión se puede sentir la latencia de la revelación (Smith en particular resalta la revelación en el caso de la encarnación de la criatura como se introdujo en el capítulo 3): "El concepto de revelación, en el sentido de algo que, de repente, con indecible seguridad y sutileza, se torna visible, audible, de algo

como para algunos de los modos del *deber-ser*, que centralizan la constitución de ciertos patrones de comportamiento social.

La *expansión* es precisamente la transformación que ocurre tras la experiencia de la *innnaturalidad* que abre el enfrentamiento con la aporía, la reacción de sobrevivencia frente a la *ruptura radical*. La expansión es la transformación del universo del sujeto tras la inclusión, en tanto que evento en la experiencia de vida, de la posibilidad realizada de lo *imposible*, es decir del inapropiable carácter del mundo frente al ánimo de codificación de los esquemas racionales (categóricos).

---

que nos conmociona y zarandea en lo más profundo de nosotros, es la simple descripción de una evidencia de hecho. Se ve, no se busca." Nietzsche citado en Garcias, Mireia, *El título artístico en Giorgio de Chirico: el discurso metafísico (1908-1929)* (Tesis de maestría inédita), Departamento de Historia del Arte, Universidad de Les Illes Balears, Palma de Mayorca, 2011. p. 61.

Lo que se evita puede ser entendido como un tipo de vara de medida para ayudar a entender la naturaleza de aquellos que es respetado y reverenciado. Es importante recordar que la excentricidad se refiere a la violación de lo usual y genéricamente aceptado. Cuando la vida se sale fuera de su canal usual, se nos permite ver el canal en sí mismo, aún más claramente.[409]

---

409 Brottman, Mikita, *op. cit.*, p. 2. (Trd. 122).

Textos originales -- Capítulo 5

1. How hard it is when everything encourages us to sleep, though we may look about us with conscious clinging eye to wake and yet look about us as in a dream, with eyes that no longer know their function and whose gaze is turned inward.
2. Reason, logic, categories, time, space, two-and-two-makes-four have ultimately come to seem the only living realities.
3. At the same time, these perfect structures, I knew, were not right. I felt that their destruction revealed more of a truth than their standing perfection.
4. Quelles bizarreries ne trouve-t-on pas dans une grande ville, quand on sait se promener et regarder? La vie fourmille de monstres innocents.
5. This [el grupo social de Smith] was fascinating to me, just because I didn't know anything about it. I was completely naive at the time. I, who had somehow eluded the societal tar pit of getting the job, getting the girl, getting married, getting the baby, getting the promotion, getting the car, getting the house. getting the next baby, and so forth-basically by having gone away to college and studying instead of fucking-was fascinated to find that there were people who had found alternative life patterns *not* through having gone to college, *not* through intellectually hypothesizing their own experiential framework, but through self-definition driven by sexual longings of an unorthodox type. These longings had led them into an alternative space that I *loved;* I *loved* these people, even though I shared very little of their experience.
6. I was seeing Jack again and I told him, “Jack, you’ve got to see this movie.” We looked at it again and again, and we were both knocked out. Jack tried to act at first like a little bit removed, like I was overstating it, and then he broke down and said, “No, it’s very good.” We looked at it in every possible way: on the ceiling, in mirrors, bouncing it all over the room, in corners, in focus, out of focus, with a blue filter that Cornell had given me, without it, backwards. It was just like an eruption of energy and it was another reinforcement of this idea I had for making this shit film [Star Spangled to Death] that would be broken apart and then again there would be an order.

7. Twelve noon by the century-old chimes in historic City Hall. This is New York, the city of opportunity, where eight million people live in peace and harmony and enjoy the benefits of democracy.
8. The incredible dullness wreaked upon the American landscape in Eisenhower's eight years.
9. Underground movies - the very term was redolent of danger, secrecy, subversion, resistance, liberation; not to mention perversity, alienation, even madness.
10. The 1950s institutionalisation of modern art under its newly acquired name ('Modernism') bred a reaction from disestablished or oppositional artists. Aiming to keep art outside the museum and its rules, they looked back to earlier times (especially to Dada) when its 'negative moment' - art as a critique of reality – was most heightened. This movement later became the 'counter-culture' or, more popularly, 'the Underground'. The shift of emphasis is telling; one military term – an 'advanced guard' scouting ahead of the pack - is replaced by another which reflects clandestine, resistance, tunnelling rather than charging, to echo a post-war identification with partisans and prisoners.
11. The culturally disreputable action flicks of then obscure directors like Howard Hawks and Raoul Walsh
12. Underground described an attitude: the determination that the films should be made and should be seen despite all economic and legal barriers.
13. A turn from the New York realist school [the New American Cinema] (the cinema of "surface" meanings and social engagement) toward a cinema of disengagement and new freedom.
14. Even the mistakes, the out -of- focus shots, the shaky shots, the u n sure steps, the hesitant movements, the underexposed and overexposed bits are part of the vocabulary [he wrote] . The doors to the spontaneous are opening; the foul air of stale and respectable professionalism is oozing out.
15. Wherever possible, both in my interpretation of films and discussion of theory, I have attempted to trace the heritage of Romanticism. I have found this approach consistently more useful and more generative of a unified view of these films and film-makers than the Freudian hermeneutics and sexual analyses which

have dominated much previous criticism of the American avant-garde film.

16. The rejection of linear narrative is nearly the defining feature of the independent cinema.
17. Its teleology [la de Sitney, pero generalizable a aquella de la aproximación estético-modernista en general] is thus radically reductionist: the successive stripping away of narrative, myth, protagonist, an even the first-person "lyric" center of perception, finally to arrive at the pure interrogation of the medium itself. Its American component especially, this avant-garde of experimental, poetic, underground, and finally structural film, is understood as virtually absolute in its independence.
18. His equation of the practice of a member of a post-revolutionary collectivity with that of an alienated aesthete-of the art of a worker with the work of an artist- without regard to their social incomparability is an ideological exclusion, a function of the ideology of the aesthetic avant-garde itself, the object it purports to account for.
19. P. Adams Sitney's book [*Visionary Film*] is the single most formidable contribution to the study of the American experimental cinema, but it is shaped by a romanticism and formalism that I hope to avoid. Sitney conceived the American avant-garde cinema in isolation from other areas of the culture, and in particular from mass culture, which he regarded as the avant-garde's other.
20. Underground film was the parallel in that medium to the beat attempt to re-create in writing the aesthetic and social functions of jazz. […] the generation of filmic equivalents for jazz, propaedeutic to innovations by which film could become the occasion for the collective improvisation of a minority culture and the vehicle for individual expressiveness within that subculture's social and aesthetic requirements. […]In all fields of postwar American art ·, the modernist paradigm was being challenged by assaults on boundaries between gen res, between media, between art and non-art, and between art and life; and often in a way that called into question the fetishism of the commodity art object.[…] Its overall project may, then, be summarized as follows: to open out the entire practice of cinema as a sphere of countercultural

activity.[…] As the construction of events before the camera, the activities of shooting and editing film, and finally its projection were instituted as occasions for individual and group creativity in subcultural ritual, the inherited conditions of film and the cinema were challenged.

21. Though it was made possible by the desire to take control of the apparatus, to produce rather than merely consume film, the radical innovation of the underground exceeded this function [la de autorepresentación] by inventing film as practice rather than as manufacture.
22. Modernist ideology, characterized by its defense of "autonomous" art and its opposition to mass culture, was challenged with in the underground front itself by such films-makers as Andy Warhol, Kenneth Anger, and Jack Smith, whose films drew abundantly on familiar images and motifs from commercial entertainment and incarnated a form of postmodernism.
23. Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie,// N'ont pas encor brodé de leurs plaisants dessins// Le canevas banal de nos piteux destins,// C'est que notre âme, hélas I n'est pas assez hardie.
24. Lately, several movies have appeared from the underground which, I think, are making a very important turn in the independent cinema. As *Shadows* and *Pull My Daisy* marked the end of the avant-garde experimental cinema tradition of the 40's and 50's (the symbolist-surrealist cinema of intellectual meanings), now there are works appearing which are marking a turn in the so-called *New American Cinema*—a turn from the New York realist school (the cinema of "surface" meanings and social engagement) toward a cinema of disengagement and new freedom. // The movies I have in mind are Ron Rice's *The Queen of Sheba Meets the Atom Man*; Jack Smith's *The Flaming Creatures* [sic]; Ken Jacobs' *Little Stabs at Happiness*; Bob Fleischner's [sic] *Blonde Cobra*—four works that make up the real revolution in cinema today. These movies are illuminating and opening up sensibilities and experiences never before recorded in the American arts; a content which Baudelaire, the Marquis de Sade, and Rimbaud gave to world literature a century ago and which Burroughs gave to American literature three years ago. It is a world of flowers of evil, of illuminations, of torn and tortured

flesh; a poetry which is at once beautiful and terrible, good and evil, delicate and dirty. A thing that may scare an average viewer is that this cinema is treading on the very edge of perversity. These artists are without inhibitions, sexual or any other kind . . . There is now a cinema for the few, too terrible and too "decadent" for an "average" man in any organized culture.

25. Only a year ago, at a New York Film Festival seminar on Underground Cinema at Lincoln Center, distributors laughed off the idea presented by Jonas Mekas, guiding spirit of the Filmmaker's Co-op, the Underground films might be distributed through commercial channels. They didn't share Mekas's fanatic faith in the revolutionary new cinema. It was ludicrous to think the general public could accept the Underground's casual "home movies" with their taboo subjects, erratic lengths and unorthodox 16mm size.
26. What all four movies have in common are Jack Smith, wild and perverse sexuality, prankish improvisation, costumes related to all previous elements, and camera work loose as a goose.
27. The artists, actors and scenarists of the 1960s drew heavily on social and popular themes and used visualizations of Decadent literary techniques (an exaggerated concern with parts over the whole: the use of glamorous, exaggerated syntax, sustained metaphors, neologisms, synaesthesia and correspondences) are evident in many of the Baudelairean films. These films also apply certain techniques adapted from Decadent/ Symbolist painting: the composition which stresses parts over the whole, Mannerist distortion, expressions of the sensual, the dreamy or veiled subject, or the mythical subject (usually a "chimera" or monster) of the sort found in the paintings of Gustave Moreau.
28. To decipher the disruptive codes with which *Flaming Creatures* so thoroughly and consistently disturbed its audiences.
29. What distinguishes this film [*Flaming creatures*] from the others, qualitatively, is that Smith imposed upon the whole a sense of purpose, an intensity of feeling. His movie beats with total life. It is not a mere collection of whimsical actions or striking images. It is a *realized vision*. The others have the same style, but not the imagination, the articulateness, the poetic concentration.

30. While one edge of the underground cinema only indirectly generalized the social implications of its emphasis on personal vision, by far the majority of underground films were essentially documentaries of these subcultures. Works as formally and socially diverse as *Triptych in Four Parts* (Larry Jordan, 1958), *Flaming Creatures* (Jack Smith, 1963) , *Lurk* (Rudy Burckhardt, 1965), *S.F. Trips Festival, An Opening* (Ben Van Meter, 1966), *Inauguration of the Pleasure Dome* (Kenneth Anger, 1966), *The Chelsea Girls* (Andy Warhol, 1966), *Kirsa Nicholina* (Gunvor Nelson, 1970), and *July '71 in San Francisco, Living at Beach Street, Working at Canyon Cinema, Swimming in the Valley of the Moon* (Peter Hutton, 1971) are all instances of minority social groups representing themselves, and in them the ideological and the economic, the filmic and the cinematic, are mutually determining.
31. The most notorious, *Flaming Creatures*, which was refused exhibition in the 1963 Knokke-Le Zoute festival, proscribed as obscene in the New York courts, and eventually withdrawn from public exhibition by its maker, clinched the popular association between the underground and sexual irregularity; in it action and character and even distinctions between the sexes dissolve so completely that the film approaches the condition of a quasi-abstract textural virtuoso performance.
32. Are versions of the myth of lost innocence and the failed quest for its recovery.
33. The infantilism, cruelty, travestism, and irony that contribute to the tragedy of delusions in Blonde Cobra reappear as factors in a myth of recovered innocence in *Flaming Creatures*, where the triumph may be ironic, but it is not at all problematic.
34. Rather than being sentimental or lustful [los recursos de la pornografía sexual], Smith's images of sex are alternately childlike and witty.
35. SL: You mean your film was some sort of parody of Hollywood? // JS: It has a lot to do with it, yes. It too k place in a haunted movie studio. That's why those people were coming and going like that. // SL: Was Hollywood really on your min d when you made the film? // JS: Of course. My mind was filled with it . . . . Everybody is filled with Hollywood. // SL: Did you watch

television? // JS: Not until later. Then I became addicted to it . . . . No Longer though.

36. *Flaming Creatures* deliberately manifests what he finds implicated in Maria Montez's and von Sternberg's films, and without the interference of a plot.
37. There is, of course, no story in *Flaming Creatures*, no development, no necessary order of the seven (as I count them) clearly separable sequences of the film.
38. We shared a terrific hunger for movies because at this time there was not much to see. We lusted after nineteen-forties films by Universal-especially the ones with Dan Duryea; these had atmosphere, a mise-en-scene about them and a nostalgic fantasy atmosphere. We both loved the Andrews Sisters, for instance; I lived in the thirties, Jack in the forties. We suffered from nostalgia already, saw Hollywood as a seedy garbage heap.
39. In some very important ways, Jack Smith was significantly different from his straight male peers in the Underground film scene in New York. He wanted to mimic the Hollywood cinema of his childhood, whereas the others like Jonas Mekas, Ken Jacobs, Bruce Baillie, Hollis Frampton, and Tony Conrad worked in opposition to the aesthetics of Hollywood.
40. It is also important to stress that this is a homage to Hollywood's past, rather than its commercial present, against which Smith's writings in Film Culture railed vociferously. And it is through its transformation into an outmoded spectacle and devalued archive that Smith can identify Hollywood with his own sense of marginality, displacing himself outside the oppositional binary of the experimental filmmaker and commercial cinema, both of which he saw as entrenched and monolithic, despite the best efforts of critical commentators from Sontag to Jonas Mekas attempting to claim it for the agendas of high art or the Underground – or conversely, the authorities attempt to censor it.
41. The Hollywood film does not lead us to invalid conclusions, as these films can; in the classical narrative, the corridor may be winding, but it is never crooked.
42. Nor is the system itself immune to renegade uses, especially at the point of consumption where, even inside the channels of

industrial exhibition, the most orthodox of works can be transformed, their messages short-circuited and turned back against themselves by various forms of misreading or recontexualization. Specific audiences may thus appropriate for their own uses what was designed to use them. These variations and even acts of resistance within the industrial mode of production as a whole, even in the period when studio productions were most formulaic, are significant enough that any investigation of alternative cinemas must take them into account.

43. As early as 1925, a French reviewer described Chaplin's Pay Day (1922) as a representative of 'cinematic classicism,' and a year later Jean Renoir spoke of Chaplin, Lubitsch, and Clarence Brown as contributors to a 'classical cinema' of the future, one 'which owes nothing to tricks, where nothing is left to chance, where the smallest detail takes its place of importance in the overall psychological scheme of the film.'2 It was probably André Bazin who gave the adjective the most currency; by 1939, Bazin declared, Hollywood filmmaking had acquired 'all the characteristics of a classical art.'3 It seems proper to retain the term in English, since the principles which Hollywood claims as its own rely on notions of decorum, proportion, formal harmony, respect for tradition, mimesis, self-effacing craftsmanship, and cool control of the perceiver's response—canons which critics in any medium usually call 'classical'.
44. The repetitive formulas and spectacles of film genres are often defined by their differences from the classical realist style of narrative cinema. These classical films have been characterized as efficient action-centered, goal-oriented linear narratives driven by the desire of a single protagonist, involving one or two lines of action, and leading to definitive closure.
45. Characters will be typed by occupation (cops are burly), age, gender, and ethnic identity. To these types, individualized traits are added. Most important, a character is made a consistent bundle of a few salient traits, which usually depend upon the character's narrative function.
46. If characters are to become agents of causality, their traits must be affirmed in speech and physical behavior, the observable projections of personality[...] Hollywood cinema, however,

emphasizes action, 'the outward expression of inner feeling,' the litmus test of character consistency. Even a simple physical reaction—a gesture, an expression, a widening of the eyes—constructs character psychology in accordance with other information. Most actions in the classical film proceed, as Bazin put it, 'from the commonsense supposition that a necessary and unambiguous causal relationship exists between feelings and their outward manifestations.'

47. Care must be taken that every hole is plugged; that every loose string is tied together; that every entrance and exit is fully motivated, and that they are not made for some obviously contrived reason; that every coincidence is sufficiently motivated to make it credible; that there is no conflict between what has gone on before, what is going on currently, and what will happen in the future; that there is complete consistency between present dialogue and past action—that no baffling question marks are left over at the end of the picture to detract from the audience's appreciation of it.
48. Through its history Hollywood cinema seeks to represent events in a temporally continuous fashion; moreover, narrative logic has generally worked to motivate this temporal continuity.
49. I would like to point out that unlike my colleagues in the avant-garde cinema my experience and interests have been influenced not by literature or painting as much as by movies. I have tried to recreate the beauty and power of the secret raptures I first discovered in the Hollywood movies of my childhood. Maria Montez, *The Arabian Nights*, *Casablanca* and other "cult" films left me with an insatiable lust for a visceral fantasy that is both foreign and terrible.
50. Various participants assumed Smith's direction was improvised and spontaneous. In fact his journal notes are fairly detailed.
51. Marion and Francine pose about envying each others lips... F.F. grabs at M. The chase. Marion strikes with purse, the clinch. F.F. pulls out her tit. (E.Q. [earthquake] builds up)...C.U. of FF bouncing M's tit. Marion screaming & struggling. Final shot of many people holding M. down as F. blobbles her tit. F's erection under his dress.

52. But Jack did know what he had in mind-which, by the way, doesn't seem to have been obvious to anybody at the time. (In the commentary about Jack that's been published in recent years, people have remarked that while their experience of working with Jack was that he seemed to fumble with everything and was visibly inept in every technological sense, they would subsequently realize that everything he had done had been planned out ahead of time and that in fact Jack knew exactly what he was doing at every moment.)
53. Montage sequences, chase scenes, and extended passages of crosscutting are part of the classical paradigm, but the straightforward scene—one or more persons acting in a limited locale over a continuous duration; what Christian Metz calls the 'ordinary sequence'—remains the building block of classical dramaturgy.
54. The essence of Markopoulos's skill as an abstract, narrative film-maker resides in his ability to present events in a richly ambiguous context without sacrificing the illusion that there is a fictive scheme, however elusive, holding them together.
55. Accumulation of disparate fragments turns *Flaming Creatures* into an "uncertain body" on the verge of splitting into pieces. In fact, the seven tableaux that make up the film seem separate sequences with no overall pattern. Although one might ascertain in their present arrangement a loose narrative movement from "plenitude" (which, subject to the above mentioned qualifications, appears most evident in the opening poses and makeup sessions), to destruction (in the rape, earthquake, and vampirism scenes), to regeneration (in the upbeat dances at the end), their sequence is, for the most part, arbitrary and mutable; the different plot events do not grow "organically" from each other, as it were, but seem accidentally juxtaposed and give the impression that they could be watched in almost any order.
56. Smith has discovered that outside the usually accepted relationship, the idealistic relationship of the creative artist and his character figure, the film-maker may charge the costume of the character figure. This is to say, the costume becomes the character and the character the costume...The possibilities of this proven experiment become infinite and markedly revert to the

ancient theatre. A costume replaces the actor or character figure as it glissades toward the motionless motion picture spectator.

57. In *Flaming Creatures*, they are shot so as to appear almost invisible throughout the film, we see more veils than faces, more truncated bodies than characters. The creatures are visually defined by what they are wearing and how they stand, look, move, not by a "role" of acting imposed on them but by the ways in which the camera (temporarily or partially) catches and frames them. Their insubstantiality emphasizes their mutability, their transience.
58. Our Lady can be seen dancing with at least two other people-one, the poet Ed Marshall, the other, an actual woman. Both are wearing Francine's distinctive turban and matching dress. The costume, as Smith often said, was the character. The actor only brings it to life.
59. The film's dislocation of imagery and voice means that we have no direct access to the consciousness of any of the figures onscreen. No novelistic readings of these figures are possible.
60. What finally makes Smith's creatures so threatening is that they are not offered up to knowledge. Flaming Creatures is not an insider's view into a subculture. There is no attempt to depict or appeal to a belief in an objective social reality. Instead there is only the suggestive power of the creatures' movements, a complex "visual truth" that elicited laughter from some and violence from others.
61. In terms of information about the characters, this is pretty much all we get. They never speak and are not given names. Their actions are not explained, no motivations or thoughts are ever given, except perhaps in a removed way by the soundtrack. If anything, they resist any attempts by the audience to know them in any but the most banal sense or to construct for them an interiority. Performing enigmatic tasks, gazing at sights beyond the camera's range, or, most pointedly, using a mirror to shine light back into the camera's eye, they refuse to come into the range of the viewer's comprehension.
62. Uninterested in containing his creatures within a narrative, within a name, Smith instead releases them into an excursion of beauty. Without a tour guide, or a "voice of God," cops and critics were left to fend for themselves.

63. He concluded, that is, that meaning in cinema is a function of the celluloid strip, not of the photographed reality, and that it arises from the sequential arrangement of its parts. Griffith, of course, had practiced this principle instinctively in all of his major films, but Kuleshov was the first to give it a theoretical articulation and to suggest that it is the basis for the process of cinematic signification.
64. The original audiences for motion pictures did not perceive them as we do--as a succession of images linked together in a continuity of meaning-but rather as a series of discontinuous "animated photographs." Conditioned by lantern slide shows, comic strips, and other serial presentations of images, these audiences saw individual scenes as self-contained and did not infer meaning from one scene to the next. The shift in consciousness from films as animated photographs to films as continuous narratives began around the turn of the century.
65. This normalization consists of the exclusion from the scene of whatever cannot be folded back upon the body of the film, and outside the scene, upon the social body.
66. Our great interest in films is partly the challenge it presents us to step into the visual realm.
67. A kind sketchy and mysterious dimension of the film.
68. [Montez's] appeal was on a purely intuitive level. She was the bane of critics-that person whose effect cannot be known by words, described with words, flouts words (her image spoke).
69. In this country the movie is known by its story. A movie is a story, is as good as its story. Good story - good movie. Unusual story - unusual movie, etc. Nobody questions this. It is accepted on all levels, even "the film is a visual medium" Levels by its being held that the visuals are written first then breathed to Life by a great cameraman, director. In this country the blind go to the movies. There is almost no film an experienced & perceptive blindman couldn't enjoy. This is true. I was a B'way barker once & was approached by a blind man! The B.M. was right – there must be others! The manager, nobody thought it strange - at the time I didn't - and don't now. I do think it strange that nobody uses their eyes. Occasionally a director will put in a "touch" - that can't be explained with words, needn't be, and this is always telling. But

the literature of the film its words, trite, necessarily so far they are always doing something they shouldn't have to do, they are forced into triteness because they shouldn't be there at all - they should be in novels, anecdotes, conversations, etc. - (NO, movies are not conversations - why should they be so limited !) Music belongs, film is rhythm, so is music - if dialogue could be seen as rhythm it would belong. But just rhythm - not the printed page.

70. Or, un vrai film, ne doit pas pouvoir se raconter puisqu'il doit puiser son principe actif et émotif dans le sens des images faites d'uniques vibrations visuelles. Raconte-t-on une symphonie? Raconte-t-on un tableau? Raconte-t-on une sculpture? Certes pas. On ne peut évoquer que l'impression et l'émotion qu'elles dégagent.
71. De même un aveugle ne saurait logiquement être frappé par des formes visuelles étrangères à sa connaissance antérieure. Or, j'admets très bien du cinéma qu'un aveugle puisse prendre plaisir à une oeuvre filmée. Que quelqu'un placé à ses côtés lui explique le sens actif des images : "Voici le jeune premier, il est blond, il est grand, il est assis dans un jardin au clair de lune, il est seul et semble attendre quelqu'un. Voici la jeune première qui entre en courant. Elle s'approche. Etreinte. Non loin, dans le jardin, guette le traître". Je puis vous assurer que l'aveugle écoutant ce récit goûtera le sens du film, c'est-à-dire, qu'il suivra l'histoire et prendra au spectacle au moins cinquante pour cent d'intérêt sur les cent pour cent qu'il aurait eu à le voir.
72. Moi, je suis pour le ciné pur. Je pense qu'une vision cinégraphique devrait être comme une audition musicale : une succession de lignes, de volumes, de clairs et d'obscurs, ordonnée suivant un rythme, et avec des sortes d'harmonies ou de dissonances. Mon idéal est le film sans personnage et, partout, sans intrigue.
73. J'entends par intrusion littéraire cette coupe technique qui nous porte à émouvoir par l'antique formule de l'exposé, du noeud et du dénouement par cette tradition du mystère psychologique ou dramatique qui constitue la base des oeuvres écrites ou jouées.
74. Breakage that detaches cinema from its anti-visual components, making it “unspeakable” by separating that which is deemed truly cinematographic from the elements of drama, plotting, narrative.

75. Always oppressive in a film - are the oppressive parts of movies as we know them because they dissipate the film challenge - to use our eyes. To apprehend thru our eyes.
76. The primitive allure of movies is a thing of Light and shadows. A bad film is one which doesn't flicker and shift and move through Lights and shadows, contrasts, textures by way of Light. If I have these I don't mind phoniness (or the sincerity of clever actors), simple minded plots (or novelistic "good" plots), nonsense or seriousness (I don't feel nonsense in movies as a threat to my mind since I don't go to movies for the ideas that arise from sensibleness of ideas). Images evoke feelings and ideas that are suggested by feeling. Nonsense on one given night might arouse contemptuous feeling and leave me with ideas of resolution which I might extend to personal problems and thus I might be left with great sense. It's a very personal process - thoughts via images and therefore very varied. More interesting to me than discovering what is a script writer's exact meaning. Images always give rise to a complex of feelings, thots, conjectures, speculatio ns, etc.
77. Ce n'est pas le personnage qui a le plus d'importance dans une scène, c'est la relativité des images entre elles et comme dans tout art, ce n'est pas le fait extérieur qui intéresse vraiment, c'est l'émanation intérieure, un certain mouvement des choses et des gens, vu à travers son état d'âme.
78. We have neglected the gift of comprehending things through our senses. Concept is divorced from percept, and thought moves among abstractions. Our eyes have been reduced to instruments with which to identify and to measure; hence we suffer a paucity of ideas that can be expressed in images and an incapacity to discover meaning in what we see. Naturally we feel lost in the presence of objects that make sense only to undiluted vision, and we seek refuge in the more familiar medium of words.
79. Le cinéma doit se débarrasser de tout ce qui est littéraire.
80. L'action cinématographique ? Une impression! Le film, une symphonie visuelle. Sus à l'histoire!
81. These values were the basis of academic realism in painting, for example, which the early modernists had rejected: a unified visual field, a central human theme, emotional identification or empathy, illusionist surface.

82. I appreciate the politeness of your response since you can never have seen a properly mounted film program of mine. In my later work, I have taken as my point of departure that moment before the arrival of sound. (The art of silent film was never perfected and that is what I have spent the last 20 years in doing.) The story is rendered pictorially and, drawing upon psychology, something like the logic of dreams is deployed, rather than the rigidly anecdotal chronology which is all that is know in film at present.
83. Smith thus implied that the main effect of his film was its ineffability. Whether because of its floating hilarity or because of its pervasive uncategorizable eroticism, the film resisted being neatly codified or conceptualized.
84. Le rythme, par le choix des images, leur métrage, leur opposition, devient la seule source d'émotion. [...] Vous avez été intéressé, ému, par une technique bien propre au cinéma, l'opposition des images, leur rythme, leur longueur ... Premier et principal moyen d'expression.
85. Anticipating Smith's "secret flix," the surrealists cultivated a taste for the tawdry exoticism of despised film genres-junky spectacles, cheap horror flicks, anonymous pornography. Moreover, the surrealists courted disorientation. For them, every film had a dreamlike latent content that could be precipitated by deranging or by passing the manifest content of its storyline [...] The ideal surrealist spectator habitually broke open a film's continuity to liberate individual images from the prison of the narrative.
86. Because in Smith's films the primary purpose is not exposition of the narrative, but rather a revelation of the "Genuine Thing" then he is freed as an artist to allow the conventions of moviemaking to collapse to allow the structure to implode, and take the viewer into the dreamlike world of his own Queer landscape.
87. The discontinuity principle underlies the avant-garde's key rhetorical figure, paratactic montage, which breaks the flow, or 'continuity', between shots and scenes, against the grain of narrative editing. Defined by Richter as 'an interruption of the context in which it is inserted', this form of montage first appeared in the avant-garde just as the mainstream was perfecting its narrative codes. Its purpose is counter-narrative, by linking

dissonant images which resist habits of memory and perception to underline the film event as phenomenological and immediate.

88. The ideal surrealist spectator habitually broke open a film's continuity to liberate individual images from the prison of the narrative.
89. It's taken further in Dali's Abstract of a Critical History of the Cinema (1932), which argues that film's 'sensory base' in 'rhythmic impression' leads it to the bête noire of harmony, defined as 'the refined product of abstraction', or idealisation, rooted in 'the rapid and continuous succession of film images, whose implicit neologism is directly proportional to a specifically generalising visual culture'. These directions of which he disapproves clearly include the abstract film of any kind as well as the narrative cinema. Countermanding this, Dali looks for 'the poetry of cinema' in 'a traumatic and violent disequilibrium veering towards concrete irrationality.
90. A psychic automatism in its pure state, by which one proposes to express--verbally, by means of the written word, or in any other manner-the actual functioning of thought. Dictated by thought, in the absence of any control exercised by reason, exempt from any aesthetic or moral concern.
91. The cinema is a marvelous and dangerous weapon If a free spirit wields it. It's the finest instrument there Is for expressing the world of dreams, of the emotions, of Instinct. Because of the way It works, the mechanism for producing film images is, of all the means of human expression, the one that is most like the mind of man or, better still, the one which best Imitates the functioning of the mind while dreaming.
92. The surrealists were dedicated to the destruction of the shackles of family, morality and religion, as they believed that the dissolution of traditional human relationships would lead to a new type of man.
93. The surrealists, for whom the formal autonomous image was anathema, proposed instead to seek the 'marvellous'. By this they meant an image (better found than made) which was rich and disturbing in its associations but was severed from rational meaning. The film still, detached from its context and rendered enigmatic, was a rich source of these.

94. The images appear and disappear by means of dissolves or fades-in and -out; time and space become flexible, contract and stretch at will, chronological order and relative values of duration no longer correspond to reality.
95. Surrealism is based on the belief in the superior reality of certain forms of previously neglected associations, in the omnipotence of dream, in the disinterested play of thought.
96. "Metaphysical solitude" in which all possible logic is missing, signifies that the signs, like oracle sayings, can only be picked up by means of an almost divinatory ability that has nothing to do with the laws of logic and that we can identify as an ability pertaining to the diviner-artist. Seen in this way, the signs risk loosing the specific characteristic of "sign" and become simple fragments of reality, or worse, fragments of psychic reality that present themselves in an association that is free, in which all connection between them is missing. This is why he speaks of the "solitude of signs". The only meaning these "solitary signs" seem to hold is that of an oneiric association, which is how Surrealism interpreted de Chirico and how he is, still today, although we know that de Chirico was against assigning the dream a guiding role in the ideation of his work.
97. What is it we want from film? // A vital experience // an imagination // an emotional release // all these & what we want from life // Contact with something // we are not, know not // think not, feel not, understand not, // therefore: An expansion.
98. A style, like a culture or climate of opinion, sets up a horizon of expectation, a mental set, which registers deviations and modifications with exaggerated sensitivity.
99. Kuleshov had shown that the associational power of montage was not inherent in the edited film strip itself but was the result of the viewer's perception of the edited film strip, which makes the montage process an act of consciousness for filmmaker and audience alike.
100. The spectator of the classical film thus riffles through the alternatives normalized by the style, from most to least likely. Through schemata, the style's norms not only impose their logic upon the material but also elicit particular activities from the viewer. The result is that in describing the classical system we are

describing a set of operations that the viewer is expected to perform.

101. The public raved about the acting of the artist. They pointed out the heavy pensiveness of his mood over the forgotten soup, were touched and moved by the deep sorrow with which he looked on the dead woman, and admired the light, happy smile with which he surveyed the girl at play. But we knew that in all three cases the face was exactly the same.
102. No story tells all. Meir Sternberg characterizes following a tale as 'gapfilling,' and just as we project motion on to a succession of frames, so we form hypotheses, make inferences, erect expectations, and draw conclusions about the film's characters and actions.
103. First impressions in place, the spectator proceeds through the film. How does this process work? The narration creates gaps, holding back information and compelling the spectator to form hypotheses. Most minimally and generally, these hypotheses will pertain to what can happen next, but many other hypotheses might be elicited. The spectator may infer how much a character knows, or why a character acts this way, or what in the past the protagonist is trying to conceal. The viewer may also hypothesize about the narration itself: why am I being told this now? why is the key information being withheld?
104. Gaps are continually and systematically opened and filled in, and no gap is permanent.[...]The Hollywood film does not lead us to invalid conclusions, as these films can; in the classical narrative, the corridor may be winding, but it is never crooked.
105. Understanding the film's story, or fabula, as a series of causally related events (the comprehension of 'referential meaning,' according to Bordwell (Bordwell, 1989: 8) will involve interpretation when the relationship between events, and the related issue of what counts as an event, is sufficiently indeterminate.
106. The basic premise of these approaches is the idea that mind-reading is an everyday activity. According to Theory of Mind, we are able to understand other people because we construct their minds on the basis of our own.

107. If we are determined to see a form of language in the processes governing this type of fantasy {fantasia de incorporación], we will need a new figure of speech in our traditional inventory, namely the figure of an active destruction of representation. We propose to call this figure antimetaphor. Let us make clear that it is not simply a matter of reverting to the literal meaning of words, but of using them in such a way—whether in speech or deed—that their very capacity for figurative representation is destroyed.
108. Incorporation is a particular kind of fantasy in which a loss of some magnitude (e.g., the death of a loved one) is refused introjection or acceptance within the psychic system ('to admit the true meaning of that loss…would make one different'). Thus the fantasy of incorporation is both a refusal of introjection and the denial of a lacuna. Moreover, this inability to mourn or accept loss is figured as a failure of language, the inability or the subject to form words to fill the void. For a fantasy of incorporation to occur, the loss must be of such nature as to prohibit communication.
109. The more rules broken the more enriched becomes the activity as it had to expand to include what a human view of the activity won't allow it to not include.
110. Two directions are open to the conception (and production) of an abject, and in particular, a cinematographic abject, conforming to the pyrotechnical imperative. These two seemingly contradictory currents appear to be those attracting whatever is intense in painting today. It is possible that they are also at work in the truly active forms of experimental and underground cinema. These two poles are immobility and excessive movement. In letting itself be drawn toward these antipodes the cinema insensibly ceases to be an ordering force; it produces true, that is, simulacrums, blissful intensities, instead of productive/consumable objects.
111. But he [Freud] is thinking of pleasure obtained through the channels of "normal" genital sexuality: all jouissance, including that giving rise to a hysterical attack, or contrariwise, to a perverse scenario, contains the lethal component, but normal pleasure hides it in a movement of retum, genital sexuality. Normal genital sexuality leads to childbirth, and tha child is the return of, or on,

its movement. But the motion of pleasure as such, split from the motion of the propagation of the species, would be (whether genital or sexual or neither) that motion which in going beyond the point of no return spills the libidinal forces outside the whole, at the expense of the whole (at the price of the ruin and disintegration of this whole).

112. Simulate perfectly the sterile consumption of energies in jouissance.
113. The representational arts offer two symmetrical examples of these intensities, one where immobility appears: the tableau vivant; another where agitation appears: lyric abstraction.
114. Brian Richardson, for example, defines unnatural narratives as anti-mimetic texts that violate the parameters of traditional realism ("Beyond Story") or move beyond the conventions of natural narrative.
115. All so-called good form implies the return of sameness, the folding back of diversity upon an identical unity.
116. Assuredly we find here the insufficiency of thought, which must necessarily pass through that sameness which is the concept.
117. Contains physical or logical impossibilities that concern the represented world's temporal or spatial organization.
118. Include physically, logically, mnemonically, or psychologically impossible enunciations.
119. For a neorealist, I said to him [Cesare Zavattini], a glass is a glass and nothing more: we witness how they remove it from the cupboard, fill it with drink, take it to the kitchen to be washed, where the maid servant breaks it, for which she could be dismissed from the house or not, etc. Contemplated by different people, that same glass can be a thousand different things, however, because each man charges what he is looking at with emotion, and nobody sees it as it is but how his desires and state of mind wish to see it. I advocate a cinema that makes me see that kind of glass, because such a cinema will give me an integral vision of reality, augment my knowledge of things and of people, and open up to me the marvelous world of the unknown, all the things I cannot read about in the daily papers or encounter in the street.

120. The reader is typically cued to evoke a mind, but this process is obstructed, disfigured or in other ways challenged by identifiable and describable features of the narrative.
121. These repeated and fruitless attempts provide unity for the story that constantly blurs the line between dream and reality.
122. That which is eschewed can be understood as a kind of measuring rod to help understand the nature of whatever is respected and revered. It is important to remember that eccentricity refers to the violation of the usual and the generally accepted. When life is drawn out of its usual rut, we are allowed to see the rut itself all the more clearly.

Conclusiones

Al final del camino

Una excursión perturbadora es una vivencia que al menos se recuerda. Posiblemente una generadora de un cambio en la vida tras la confrontación con una contingencia que detona una alerta gracias a la serie de descentramientos que implica, y solicita, en quien la vive mientras está fuera de su lugar.

No toda perturbación es negativa, no toda excursión es recordada. Perturbar, al igual que pervertir, se refiere a un desequilibrio, un descentramiento del deber-ser, que disloca la estabilidad de lo afectado y su posibilidad. Estar perturbado por algo o alguien es el estado de aquel que se enfrenta a la aporía en el terreno de lo “natural” (cotidiano o tradicional), así, una *excursión perturbadora* es una experiencia de ruptura en la continuidad del supuesto de coincidencia entre los esquemas de codificación (el de “realidad y el de posibilidad poética) y el mundo (o la posibilidad de la imaginación), que ocurre cuando el sujeto está fuera de su *hogar* [*heim*] a la intemperie del devenir.

Salir del lugar psíquico propio, el *hogar*, implica un riesgo de exposición en el que, incluso, la vida misma está en juego o, de hecho, la posibilidad del retorno, de la reencarnación en uno mismo.

En este momento de la argumentación, se han expuesto ya tres aproximaciones de análisis de tres diferentes dimensiones de la película en las que se hacen manifiestas ciertas regularidades que seguramente son ya evidentes para quien la ha leído hasta este momento. La presentación de la serie de hipótesis y afirmaciones

que se han presentado han buscado dar las pauta demostrativas de diferentes potencias afectivas de una serie de recursos materiales que relacionan, hipotéticamente, el impacto producido por la película a partir de la evidencia de tales recursos con los planteamientos teóricos sobre la experiencia de la aporía a partir de la manifestación de lo imposible, la *irregularidad innatural*.

El objetivo de tal vinculación consiste en resaltar la particularidad del tipo de impacto que produce en la audiencia y el carácter político que este implica según los teóricos de lo imposible citados en el capítulo 1. Este objetivo resulta interesante por un lado para poner sobre la mesa una posibilidad de impacto político que opera desde la dislocación del sujeto fuera de su hogar psíquico [*heim*] desde la potencia afectiva de los recursos materiales y no desde el tratamiento conceptual/humanista (que solicita una labor interpretativa) de los lineamientos del esquema de simbolización/representación que dominan convencionalmente la categoría denominada como "arte políticamente comprometido".

Para cerrar esta disertación voy a continuar realizando la presentación de las coincidencias e impactos de ruptura de los resultados de la observación y análisis expuesto en los últimos 3 capítulos, relacionándolos con las hipótesis de afectación y relevancia en la experiencia del sujeto revisadas en el primer capítulo.

En el primer capítulo se presentó una dualidad de esquemas de codificación que operan en dos esferas distintas, pero estrechamente vinculadas, de la experiencia de la vida humana, lo vivencial (lo cotidiano) y lo supuesto como posible en tanto que

acción creada (lo tradicional). Cada uno de estos esquemas está dotado de una teoría que es capaz de estructurar las formas de cada esquema dándoles sentido y orden dentro de cada esfera.

La primera pareja esquema/teoría de estructuración, la relacionada con la esfera de lo cotidiano, es aquella configurada por el esquema de "realidad" y la teoría teleológica. La segunda pareja, aquella vinculada con lo tradicional, está dada por el esquema de posiblidad poiética y la teoría estética. Así cada esfera cuenta con una codificación categórica de lo que se manifiesta y de una teoría que estructura su participación en el horizonte de posibilidad de cada codificación.

Siguiendo las hipótesis de Schopenhauer y Nietzsche (quien retoma la discusión del primero), el enfrentamiento con la destitución del principio de razón suficiente y del principio de individuación en el vivenciar, disloca al sujeto de su hogar [*heim*], lo descentra en relación al holograma provisto por el esquema de "realidad", y lo enfrenta con la aporía en medio de su devenir por el mundo.

Esta doble destitución afecta directamente la estabilidad y exhaustividad supuestas del esquema de "realidad", que se manifiesta en ese momento como contingencia artificial, y de la potencia de la teoría teleológica, que se supone como capaz de estructurar las razones que dotan al fenómeno actualizado de una traza causal que fundamenta su existencia.

A partir de ahí se trazó una analogía de tales principios a la esfera de lo artificial, en donde los dos principios mencionados serían análogos al *principio de derivación* (para el que todo artificio es producido según las categorías poéticas hegemónicas) y *el*

principio de apropiación interpretativa (que supone que todo artificio existente es parametrizable en los términos de la estructura estética). La destitución de cada principio, de manera análoga, hace evidente la artificialidad, sesgo y contingencia del esquema de posiblidad poiética y a los regímenes de valoración de la posibilidad estética.

Teniendo esto en mente voy ahora a presentar algunas salvedades que deben ser tenidas en cuenta en relación a las particularidades de las dislocaciones generadas por *Flaming Creatures* frente a tales estructuras.

En el capítulo 3 se analizó la dimensión performativa y situacional de la película, resaltando la operación de un *núcleo de profanación*, constituido por la articulación *funny/phony*, acompañado del fenómeno de auto-fabricación extrema, un grado de libertad por parte de los actuantes frente a las limitantes de posibilidad de acción del closet de lo "normal". Como se expuso en ese momento, el carácter profano del manejo de los contenidos en un nivel convencional ataca directamente los límites de lo aceptable en términos ético-morales, en relación a las formas del género (en el caso de los travestis y la atmósfera homosexual) y a la presentación explícita del oprobio chocante de la violación. Se argumentó también que en el caso de la película existe un efecto de profanación fuerte, que lo vincula con el shock cómico de Waters, que consiste en la procacidad burlona con la que se tratan dichas profanaciones convencionales en un ambiente paródico e inocuo a pesar de la delicadeza de las perversiones mostradas a la audiencia. En relación a la auto-fabricación extrema, se argumentó su aspecto transgresivo frente a las limitaciones de posibilidad dadas por los parámetros de lo convencional en relación al modo de encarnar la vida y los permisos de acción dentro de tal esfera.

Lo moral es un cruce entre los esquemas de codificación en relación a la forma humana y a las formas del comportamiento (acción poética de definición de la subjetividad) que están fuertemente mediadas por los parámetros de lo aceptable en el contexto cultural. Este cruce se da gracias a que la forma humana es parte del esquema de "realidad" y que la forma de su comportamiento, su deber-ser, es el producto de una acción poética, la construcción y proyección del ego desde el individuo a partir de la referencia con lo tradicional. De esta manera, los recursos de ruptura de la película resaltados en el capítulo 3, relacionados estrechamente con trasgresiones morales y de posibilidad de presentación y encarnación poética, generan destituciones a principios de las dos esferas de codificación.

Por un lado, la presentación de lo profano convencional, dada por la presentación de hombres travestidos y la violación, son irregularidades a la forma humana, la forma "hombre" en particular, y a la posibilidad de exposición de contenidos criminales en el ambiente artificial, conjugando así una primera irrupción de confrontación en la audiencia frente a lo aceptable en cada caso. De la misma manera la presentación de las criaturas como ejecutantes de un acto de auto-fabricación extrema transgreden también la forma humana dominada por lo que Smith denominaba como "pasty normal", un estado del ego consumido dentro de los parámetros de posibilidad poética en términos de la encarnación de la subjetividad.

Por otro lado, el tono procaz y desinhibido del manejo de los contenidos de ese primer nivel de profanación, la profanación fuerte, a través de la distorsión de las formas de lo transgresivo y su presentación marca una segunda irregularidad, posiblemente más extrema que las mencionadas en el párrafo anterior. Este

segundo nivel de la profanación dada principalmente por la contradicción a la forma transgresiva del travesti (que supone convencionalmente su androginia, el ocultamiento de la masculinidad) y por el carácter inocuo y paródico de la presentación del oprobio social de la violación, que contradice la forma de enfrentarse a la delicadeza de lo profano que es un modo poético que articula tanto los parámetros de aceptación como la posibilidad de acercamiento frente a lo profano, ambos derivados de la artificialidad de los parámetros del comportamiento y la inclusión dentro del horizonte de posibilidad.

De esta manera, los recursos del núcleo de profanación presentados en ese primer capítulo, proponen en la experiencia de visualización mediada por irregularidades extremas frente a los dos esquemas, destituyendo principalmente las certezas convencionales propuestas frente a las posibilidades de encarnación de la subjetividad y a las posibilidades de acercamiento y juego deliberado con lo profano. El efecto sugerido de la suma de dichos recursos consiste en el enfrentamiento aporético con los principios de exclusión frente a las formas de subjetividad de los otros y con las limitaciones tácitas heredadas frente a la trasgresión de los modos esperados de comportamiento, que apelan en algunos casos por un cambió frente a los modos propios de proyectarse en el ejercicio de configuración poética del ego, un ataque a las paredes del closet derivado de las restricciones de la forma humana. Este efecto es el fruto del enfrentamiento con la aporía en el caso de ver a otros manifestarse y comportarse de maneras imposibles frente a lo esperado y lo prohibido.

En el capítulo 4 se analizó la dimensión visual y algunos afectos producidos por la banda sonora, resaltando la operación del núcleo de evasión, constituido por una serie de recursos que

imposibilidad, en diferentes medidas, el ejercicio de apropiación perceptiva, la identificación formal de lo que se ve.

Los procesos perceptivos de identificación visual, estrechamente vinculados con los parámetros de composición *gestalt*, están contenidos dentro del esquema de "realidad" que establece, a un nivel primario, los modos de formalización de los fenómenos a través de la diferencia y la identificación con las formas conocidas. Se podría objetar que esta participación de los procedimientos de identificación visual de las formas y su diferenciación espacial como parte del esquema de "realidad" resulta equivocada, pero diferentes investigadores sobre la percepción y su vinculación cultural, como Marshal McLuhan, han dejado claro que dichos modos de reconocimiento perceptivo están fuertemente mediados por las convenciones culturales y por las particularidades estructurales del lenguaje heredado que la fundamentan, ambos originarios del esquema de "realidad". Por otro lado, existe una serie de supuestos tradicionales de presentación de lo artificial cinemático en donde la imagen objetual, la figura, ha sido central a muchos paradigmas poético, solamente destituido por las aproximaciones no-objetuales de algunos productores de vanguardia.

Los recursos de captura enunciados en tal capítulo (lo confuso, lo inintegrable, el vértigo y la desorientación diegética desde el impacto de lo visual), imposibilitan en su conjunto la identificación formal certera de lo presentado, a pesar de ser registro de lo actual (objetual), logrando un momento de aporía perceptiva frente al que la audiencia no tiene otra opción sino entregar su atención para lograr la identificación de lo visto por un intervalo de tiempo que difiere la continuidad supuesta frente al fenómeno del mirar. Si bien este enfrentamiento con la aporía es, en la mayoría de los

casos, resuelto tras un intervalo de tiempo, su impacto no se debilita y de cualquier modo produce una confrontación con la imposibilidad de identificación de lo visto que marca una ruptura con la entrega a la fantasía del desarrollo diegético, generando un tránsito constante hacia el universo actual de la audiencia, un ir y venir que imposibilita el distanciamiento convencional en ejercicio de la experiencia de lo artificial.

Si bien se rompen las certezas de los modos de diferenciar e identificar lo visto, dado que tales procedimientos son de orden primario, no se genera una confrontación con el esquema de "realidad", sino directamente con los supuestos de posibilidad de presentación de lo artificial dictados por el esquema de posiblidad poiética. La irregularidad extrema ocurre gracias al carácter innatural de presentación de lo filmado, de una manera que imposibilita, numerosas veces a la audiencia, la construcción de certeza de lo visto, un supuesto básico en las convenciones poéticas, la capacidad de identificar lo que se expone al menos en términos visuales. Esta irregularidad fue seguramente activa también en los primeros gestos de la destitución de la primacía figural de los regímenes de representación a finales del siglo XIX.

Esta imposibilidad de reconocimiento figural de lo visto, se agudiza porque se articula con el otro par de dimensiones analizadas intensificando sus propias afectaciones. Por un lado, el ir y venir inter-universal marca un pulso de ausencia y retorno en la fantasía diegética, que como cualquier retorno implica un intervalo de definición de coordenadas que generalmente se mantiene turbio en términos de presentación de contenidos y en el desarrollo de la trama. Por otro, la captura de la atención en el ejercicio del desciframiento de lo mostrado, establece una disposición de captura que concentra a la audiencia y la dota de una mirada ávida

frente a la película, que expone la realización de profanaciones y un esquema de desarrollo de difícil secuencia.

En el capítulo 5 se analizó la dimensión del desarrollo temporal de lo que ocurre, esquema narrativo y edición, resaltando la particular doble relación marginal de *Flaming Creatures* con los dos esquemas de posibilidad poética de su momento, el heredado por las estrictas convenciones del cine clásico y el producido en un ánimo modernista por los productores Underground. Las irregularidades propuestas frente a este par de esquema de posibilidad de producción, generan diferentes momentos de aporía en la audiencia frente a los modos convencionales de la expectativa en la experiencia de visualización, constituyendo en suma un divagar extraviado por el que la audiencia transita sin la menor posibilidad de trazar un camino de sentido en lo visto, a pesar de que la película tiene un desarrollo narrativo continuo y lineal. Esta serie de enfrentamientos aporéticos confrontan al espectador directamente con la limitación del esquema de posiblidad poiética en el caso de la producción de películas, y también con los supuestos de control frente a lo expuesto como comportamiento posible, un cruce entre las dimensiones del capítulo 3 y el 5 dictadas por la doble institucionalidad de Hollywood.

Esta serie de rupturas y enfrentamientos aporéticos hipotéticamente implicados por la película en diferentes de sus dimensiones, generan un ambiente de incertidumbre agudizado por la articulación continua e intensa de todos ellos en el tránsito de la audiencia que comienza desde los primeros segundos de la proyección y se extiende hasta el final. La audiencia es entonces llevaba a un estado de continuo enfrentamiento aporético en diferentes frentes de los dos esquemas de codificación, acercándose de esta manera a diferentes instancias de las

características de impacto evidenciadas de la experiencia de realización de la irregularidad innatural restringida al alcance de afectación de lo artificial en el sujeto que lo experimenta.

Además, resulta notable como los recursos del capítulo 4 y 5 están directamente vinculados con la destitución de una adaptación de los principios de individuación y de razón suficiente, es decir, que además de mantener una constancia de experiencias aporéticas, se destituyen instancias de los principios que Schopenhauer suponía que eran capaces del develamiento de la Mâyâ, la destitución del supuesto básico de sobrevivencia, la estabilidad y la delimitación de posibilidad de las actualizaciones de la "realidad". Como es de esperarse, este fenómeno trazado en la experiencia vivencial sólo puede ser alcanzado de manera parcial por el impacto de un artificio objetual, pero su impacto de revelación del holograma se mantiene latente incluso a pesar de ser un leve vislumbramiento, pues marca la contingencia de lo definido (así, la posibilidad de ser modificado por la voluntad) y su irreparable finitud en la duración.

Esta doble revelación trae consigo el mensaje de la muerte y de la posibilidad constante del suicidio, tanto en términos biológicos, como en aquellos relacionados con los supuestos de continuidad de la definición formal de nuestras personalidades y la estabilidad constante de los parámetros de identificación de nuestro ego. Así resulte leve la potencia del impacto artificial en términos de reconfiguración urgente del sujeto a partir del vislumbramiento de la extensa posibilidad del mundo sin la investidura de los hologramas de codificación, la potencia de ver, a través de la manifestación, la destitución de los esquemas supuestos como "naturales" enuncia inevitablemente la posibilidad del devenir otro del mundo y, por lo tanto, de nosotros mismos, una puerta que

muchos estamos esperando tener cercana para poder salir y encarnar una vida flameante desde nuestras propias fantasías.

En esta medida, esta revelación por develamiento genera un impacto político, no solamente práctico, sino que se teje a partir de la modificación celular y atañe, no a los grandes discursos y problemáticas de las interacciones de las instituciones político-administrativas, sino a las dinámicas políticas que se ejercen en lo cercano, lo propio y lo cotidiano, pues marca una urgencia y una posibilidad dentro de la perspectiva de aproximación a la vida misma que es el núcleo de configuración relacional con todo lo demás a partir del individuo. Será entonces este impacto aquel de una revolución constante y disgregada, que se cuece distante de los planteamientos ideológicos e, incluso, de las particularidades históricas, que está dirigido por la liberación interna del individuo, como aquella que se buscaba, a partir de la experiencia cercana de la muerte, en muchos rituales iniciáticos de algunas comunidades, después de los cuales el miedo a perder la vida desaparecía y, con él, las represiones dictadas por las imposibilidades dictadas por la necesidad de vinculación con la "realidad".

Flaming Creatures es entonces un dispositivo de acercamiento a la conciencia de la finitud de la vida a través de un enfrentamiento con la muerte del supuesto de estabilidad que caracteriza la dupla de los esquemas del *deber-ser*.

Después de la primera muerte no hay otra.

Después de la primera muerte no hay otra.

Apéndice A

Las sinopsis de Flaming Creatures

Ficha Técnica:

Flaming Creatures
(Jack Smith, 1963, 42 mins. Blanco y Negro)

Reparto:
Francis Francine (Himself), Delicious Dolores (Sheila Bick), Our Lady of the Docks (JoelMarkman), The Spanish Girl (Dolores Flores), Arnold (Arnold}, The Fascinating Woman (Judith Malina) y Maria Zazeela (Marian Zazeela).

Fotografía: Jack Smith
Asistente del Director: Marc Schleifer
Grabacion de Sonido: Tony Conrad
Asistente Especial: Dick Preston
Locaciones: The Windsor Theater
Música (sin créditos):
"Amapola," "China Nights" (Yoshiko Yamiguchi)
"Concerto for Solo Violin" (Bela Bartok)
"It Wasn't God Who Made Hanky Tonk Angels" (Kitty Wells)
"Siboney" (Ernesto Lecuona)
"Be-Bop-a-Lu/a" (The Everly Brothers) .

Este Apéndice está dedicado a la exposición no comentada de las diferentes sinopsis presentadas de la película, citadas de la

documentación que he tenido a la mano hasta este momento. El objetivo de realizar esta colección se debe al gran interés que proveen como muestra de la inadecuada tarea de tratar de presentar este vehículo estrictamente desde su argumento, además con un tono que generalmente es poco emotivo o conmovedor, como el que domina en la documentación académica.

Comienzo la presentación con una de las mejores, proveniente de un juzgado que recibía la solicitud de apelación del caso *Jacobs vs. New York* en 1965 y que por lo tanto buscaba ser *objetivamente* precisa para el record, vamos a ver cuál fue el resultado.

Estas son las presentaciones escritas de *Flaming Creatures*, sus presentaciones históricas:

1. "In the New York case, Jacobs and Mekas were convicted bya 3-judge trial court in New York County for exhibiting thefilm "Flaming Creatures" in violation of the state obscenity statute. The home-made film, produced by Jack Smith, has gained a notorious reputation for its homosexual content.
   The 40-minute film presents five unrelated, badly filmed sequences, which are studded with sexual symbolisms. Amapola and other recordings are heard as background music. Included in the first sequence of 17 minutes is a mass rape scene involving two females and many males, which lasts for 7 minutes, showing the female pubic area, the male penis, males massaging the female vagina and breasts, cunnilingus, masturbation of the male organ, and other sexual symbolisms. The second sequence which lasts approximately three minutes shows lesbian activity between two women. The third sequence, about 7 minutes induration, shows homosexual acts between a man dressed as a female, who emerges from a casket, and other males, including masturbation of the visible male organ. The fourth and fifth scenes show homosexuals dancing together andother disconnected erotic activity, such as massaging the female breasts and group sexual activity."

2. "It is comprised of several separable sequences, all of them depicting some form of transvesticism or abnormal sexual behavior. One of the sequences concerns a sexual attack upon a female by four individuals, some dressed as women, with the camera focusing at times on the "victim's" bare breast which is being violently shaken by a participant in the assault, and dwelling at other times on the subject's uncovered pubic area which is being massaged by another attacker. In other sequences there are numerous scenes of male masturbation. Such depictions of penises and pubic regions, portrayed in the perverse manner they are here, debase both the sexual act and the human body and are clearly hard-core pornography."

3. "In New York vs. Jacobs, the Court refused to render a judgment on the home-made 16mm film "Flaming Creatures", which depicted a 7-minute rape scene and other sexual deviate acts. . . . While the Court voted the underground film "Un Chant d'Amour" obscene 5-4, the same majority of five was unable to get together on a lower grade film, "Flaming Creatures", which depicted a 7-minute rape scene, acts of oral intercourse, fondling of the female vagina and breasts, masturbation of the visual penis, and the like, some of which were suggested but never shown in the film."

4. "The film, shot over eight consecutive weekends in the summer of 1962,depicts the actions of a group of creatures, namely, Smith and his friends, in various drag genres, from Arab harem girls to pseudo-Marilyn Monroe. Almost entirely eschewing dialogue and traditional narrative continuity,*Flaming Creatures* presents a series of tableaux depicted in beautiful washed-out black and white images. The film begins with a lengthy title card sequence in which the creatures parade in front of an elaborately scrawled list of credits. This is followed by a scene of timid flirtation, complete with coy glances from behind fluttering fans; a lipstick commercial; a frantic chase; a rape/orgy; and an earthquake. Finally, after everyone is apparently dead, a vampire emerges from a coffin, nibbles on the necks of a few dead creatures, and ignites a wild celebratory dance that brings the film to a close. The discreteness

of each of these events is interrupted by cutaway close-ups of body parts-a quivering female breast, a limp penis, puckered lips-or, in a few breathtaking moments, of tableaux vivants in which the creatures' intertwined bodies clutter the entire frame. Most of the sound track is devoted to scratchy recordings of tango, pop music, opera, and rock and roll."

5. Flaming Creatures (as well as its successor, No President) is another example of an offbeat erotic sensibility (male transvestite) which is powerful enough, despite all technical filmic handicaps, to create a cohesive atmosphere in which appears the dim vision of a communal muse and the gestures of an authentic rite. If the gestures are gelatinous, rather fragmented even when brilliant, this is owing entirely to lack of imaginative discipline-lack of that shunned thing, artistic conscience. The film's climax-the cunnilingual rape-is expressed with calculated crudity and very primitive photography. This climax to a great deal of transvestite posing around literally begins to shake the room in which it takes place: there are jostlings, slanted angles, and a chandelier sways perilously, as if in an earthquake. The final shots are of the orgy, photographed from above, in a shapeless mass on the floor and experiencing its exhausted farewell tremors. Beyond doubt the filmmaker, Jack Smith, has set down a fantasy eloquent because of its very grotesqueness, the uneven result of madly obsessive emotion.

6. In Flaming Creatures (1962), Jack Smith's banned film, a grotesque cunnilingual rape is committed on alone undefended woman by a man (in feminine costume), aided and abetted by a bevy of transvestite males who, disheveled and naked, handle each other's limp genitals.

7. Flaming Creatures is a film of Dionysian affirmation, manifested as a celebration of multiple, heterogeneous sexualities. The film has no linear narrative, but rather depicts a group of 'creatures', both male and female, dressed in various forms of exotic costumes, which hint at a combination of influences from Arabian to thrift-store. These creatures play games, put on make-up, grope, expose

their genitals (in brief flashes at the camera), pose and dance, to a soundtrack ranging from Latino pop records ('Amapola' and 'Siboney') and rock and roll to Chinese music. As the creatures apply lipstick the soundtrack switches to an advertiser's voice promoting an indelible "heart-shaped lipstick", this then cuts to Jack Smith's voice as he asks "is there a lipstick that doesn't come off when you suck cocks?". A woman — "a hermaphrodite" according to Smith — in a black dress is chased across the set and is 'raped'/groped by the creatures. This leads to an orgy and then an earthquake, symbolized by shaking camera work and "the set falling all over them". The scene was shot while the cast were all "high as kites, Jack pouring ceiling plaster all over them (a large chunk bruised Frankie [Frances Francine], who got mad telling about those sufferings too)". After the earthquake a gaunt vampiric Monroe-style transvestite rises from a coffin, finally Dolores Flores (aka Mario Montez) appears as the Spanish Girl and, with a rose locked between her teeth, begins to dance the fandango.

8. Using grossly outdated black -and-white film stock, which gave the Images a striking ethereality, Smith presented a discontinuous series of tableaux accompanied by a sound montage of Maria Montez dialogue, "hacienda" music, and rock ' n' roll. His "creatures, " as he called them, included mock-Arabian odalisques, sultry Spanish dancers, and vampire like Marilyn Monroe clones, among many others not so easily classified.[...] Flaming Creatures begins staidly with assorted creatures fluttering back and forth in front of the poster which serves as the film's opening credits. A tableau of a man in a white dress languidly flirting with a woman in a black nightgown is followed by overhead shots of various creatures applying lipstick. After a brief tangle of naked and half-naked bodies, a somewhat longer sequence of creatures collapsing in slow motion, and a static composition carefully framed to include the sole of someone's dirty foot facing the camera, a transvestite starts chasing the woman, seizes her, and throws her down. At this point, as Sitney describes it, the "camera begins to vibrate, blur, and participate." The creatures immediately converge on their victim, strip her, smell her armpits,

poke her genitals, and crawl all over her. This rape sets in motion a general orgy which the camera, now wildly shaking, glimpses without making specific." The orgy, in turn, precipitates an earthquake. "The whole set goes into spasms; the lantern sways frantically; plaster falls from the ceiling on the writhing creatures, who seem to have intensified their frenzy in the knowledge that this might be their final bacchanal."But this convulsive sexual apocalypse does not end the movie. For a time, the camera considers the empty space. Then a man dressed to resemble Marilyn Monroe emerges from a coffin, clutching a bouquet of lilies. Prowling among the dead creatures, the blond vampire selects one to ravish (lifting its ress and idly playing with its penis). This rebirth of sexual interest brings the rest of the creatures back to life and the film ends, like a Busby Berkeley musical, with a series of ensemble and solo dance numbers.

9. For the record : in Flaming Creatures, a couple of women and a much larger number of men, most of them clad in flamboyant thrift-shop women's clothes, frolic about, pose and posture, dance with one another, enact various scenes of voluptuousness, sexual frenzy, romance, and vampirism-to the accompaniment of a sound track which includes some Latin pop favorites (Siboney, Amapola) , rock-'n'-roll, scratchy violin playing, bull fight music, a Chinese song, the text of a wacky ad for a new brand of "heart-shaped lipstick" being demonstrated on the screen by a host of men, some in drag and some not, and the chorale of ftutey shrieks and screams which accompany the group rape of a bosomy young woman, rape happily converting itself into an orgy. Of course, Flaming Creatures is outrageous, and intends to be. The very title tells us that.

10. Filming for seven consecutive weekends on the roof of an old movie theater, since demolished, on the Lower East Side of Manhattan, Smith and a group of friends, apparelled in various kinds of drag- "harem," vampire, Marilyn Monroe-enacted for the camera a series of scenes from an imaginary transvestite orgy. They swayed to unheard music, "vamped" each other, casually and unhurriedly exposed parts of their bodies--here a female breast,

there the limp penis of one reveler casually draped over the shoulder of another seated before him. Smith edited the results, added a soundtrack of old 78s of German tango bands and Latin American pop songs, and screened the film in the spring of 1963 under the title Flaming Creatures.

11. Flaming Creatures portrays a harmless and rather cheerless-looking transvestite party, of unresolved groping and swishing, all seen in a shadowless placeless world of autoerotic fantasy. It is so adolescently pure that no one in it can even raise an erection.

12. In the first scene, as figures pass back and forth in front of a poster on which the credits of the film have be enornately written, the gray, washed-out picture quality gives the impression that he was filming in a cloud. The narrowing of the tonal range obscures the sense of depth, which Smith capitalizes on by cluttering the panning frame with actors and with details of limbs, breasts, a penis, and puckered lips so that not only depth disappears but the vertical and horizontal coordinates as well.
By way of contrast, the subsequent scene takes place in the clearly defined space before a painted backdrop of a large white bush in a white flower pot. He placed before it a transvestite in a white dress sniffing white flowers and a woman in a black nightgown. They flirt; she wiggles to the Spanish music playing throughout the scene; the transvestite waves a gloved hand; they meet, kiss, and pose together. The camera remains stationary, occasionally cutting to a closer shot, isolating just one of them. But before their relationship develops, the scene temporarily shifts to a group of creatures putting on lipstick in panning, mostly aerial views. The sound becomes the voice of an advertisement for "a new heart-shaped lipstick that stays on and on." When the film-maker's voice interrupts the advertiser to ask, "Is there a lipstick that doesn't come off when you suck cock?" he calmly answers, "Yes, indelible lipstick." Smith seems unconvinced. He asks, "But how does a man get lipstick off his cock?" to which the advertiser tartly replies, "A man is not supposed to have lipstick on his cock." Then he continues his unctuous pitch for the lipstick. The advertising voice is so authentic that there is a shock when he first

answers the question. Before that, it might have been recorded directly from radio or television.
While the speech continues, the camera wanders over a tangle of nude and half-nude bodies so intertwined that they seem a single androgynous figure of many heads (all applying lipstick, including bearded men),breasts, and penises. But after two brief transitional tableaux—a group of creatures falling down in slow motion and a group composition with the sole of a dirty foot projecting out at the camera—the attention returns to the couple before the flowerpot backdrop. They chase each other back and forth off screen to the left and right. The camera rests on the empty scene as one or the other rushes across the screen. There is no logic to the direction or sequence of their chase; the woman might move from right to left, her pursuer in the opposite direction; once they even cross paths. But eventually the transvestite captures and throws the woman in black to the floor.
Then the camera begins to vibrate, blur, and participate as the new scene, the orgy, commences. The creatures immediately converge upon their victim, strip her, smell her armpits, poke her genitals, and crawl over her. This rape sets in motion a general orgy which the camera, now wildly shaking, glimpses without making specific. Initially faint screams grow so loud that they drown out the music at the very moment when the orgy either sets off or coincides with an earthquake. The whole set goes into spasms; a lantern sways frantically; plaster falls from the ceiling on the writhing creatures, who seem to have intensified their frenzy in the knowledge that this might be their final bacchanal.
Their death evokes the myth of the seasons. Leaves fall upon their scattered bodies. Towards the end of the orgy the raped woman had staggered to her feet, but she collapsed and was dragged off by a second transvestite, past the dead and dying creatures. But when the now slow moving camera returns to her, she and her abductor are also dead. The earthquake as a cosmic orgasm turned the sparagmos of the victim into the sparagmos of the bacchantes.
Amid passages of silence and bits of very low violin music, Smith dwells upon the empty scene. A bit of gauze blows before the familiar backdrop; the lantern lies broken on the floor; for a long

time the image settles on a fly and his shadow on the white cloth of the backdrop. With a sudden burst of dated honky-tonk music, the lid of a coffin begins to move. But Smith cuts away to the void, and silence ensues, as if this shot had been premature. The proleptic image and its sound makes the empty shots that follow it all the more barren.

The myth of the vampire is invoked when Smith finally returns to the coffin scene. A transvestite Marilyn Monroe rises from it in a white burial gown, holding lilies. To the honky-tonk song, she stretches and surveys the dead bodies and debris; then she chooses a corpse to attack. Aroused in this act, she lifts her dress and begins to play with her penis. It is not her being a vampire but her sexuality that signals the rebirth of the creatures. The lantern hangs again from the ceiling. Beneath it, the creatures dance—first the Monroe figure and her victim, then others as they revive and join in.

The concluding three scenes of the film are a sequence of ecstatic dances. In the first, all the creatures in white costumes dance together. The burned-out photography presents a dazzling effect of white on white and a depth of figure behind figure twirling and swaying in the crowded arena before the backdrop. Then a Spanish dancer in black drag with a rose in her teeth does a mad solo whirl to bullfight music. Finally, as if not to be upstaged, the Monroe figure appears puffing on a cigarette, filmed through the lantern. With the sound of the dated rock and roll record, "Be-bopalula," she performs the final dancing rites intercut with a tableau of an odalisque, one breast exposed, surrounded by Arabs, one of whom points to her nipple.

The final third of Flaming Creatures is a continuous surge toward the ecstatic. The camera alternates between static and slowly panning shots of the dancing crowd and disorienting aerial views. The visual poles of black and white which the pursuing transvestite and the woman in the night gown represented in the first half of the film are transposed to the white Monroe figure and the dark Spanish dancer in the second half.

Apéndice B

Páginas del diario de Jack Smith (1962-1963)

En las páginas siguientes se presentan imágenes del diario que llevaba Jack Smith en la época de producción de la película, en cuyas páginas aparecen comentarios y bocetos del libreto con el que estructuró a *Flaming Creatures*.

Se hace hincapié en estos documentos dada la ya mencionada suposición divugada por varios académicos que argumentan que en esta obra no existen secuencias, ni desarrollos y la reducen así a un ejercicio extático de improvisación. Como se hizo explícito en el capítulo 5, existen recursos afectivos que pueden ocultar la presencia de la línea narrativa, pero eso no quiero decir que no exista, sino que, posiblemente, necesita de varias sesiones de visualización para que quede claro.

Las imágenes del diario son cortesía del *Jack Smith Archive,* Glandstone Gallery, New York. pp. 54 - 57.

54

Freaks of Nature

Nature's Mistakes
Normal Love

Introduce Mary - short sequence of her from above (not long shot yet) Silence.

EQ starts and all look up.
LShot looking down chandalier moving,

Flaking Moldy Almond Petals 55

The Snowstorm of Almond Petal Moldiness Flaking.

Smirching Sequence.

1. Marion & Francine apply lipstick (long sequence) (close ups of toothless mouth w beard smirching makeup on) (hags appear and disappear in their costumes) (set gets cluttered) (Naked men smirching lips) storm of smirched tissues descends on bodies smirching with legs in air. an ass flexes to smirch lipstick and sucks in the lipstick. (sound track builds up with screams) (Slap the ass until lipstick falls out) (a schoolmarm does slapping)

2. Marion & Francine pose about envying eachothers lips. ~~Marion dances~~ They drape about in front of backdrop & form stills. F.F. eyes (EQ starts become inflamed. F.F. grabs at M. The chase Marion strikes out with purse. the clinch. F.F. pulls out her tit. (E.Q builds up) (I record myself issueing dialogue) (their answers etc as take place if it were a silent movie but with everything said.) C.U. of F.F. bouncing M's tit. Marion screaming & struggling ~~F.F.~~ Final shot of Many people holding M down as F.F. slobbles her tit. F's erection under his dress.

3

56

SILENCE 7

SILENCE

A coffin on the set – Veronica Jacks comes out – petals on lid disappear. She sucks Frankie Dry & they get up & two step together which turns into a production number. Sheila and Judith return and kiss Frankie (like a reunion) and join prod no, including winos, Get right with God & etc.

Moldy Rapture.

57

3. High L.S. chandalier. Mary
Posing about. Long sequence – She has a lotus blossom. (in teeth etc.)
4. C. Shot of bush petals falling from it.
~~[illegible] M.S. showing someone [illegible] basket on floor M. and F. struggle.~~
5. Mary showered with lotus petals. (C. Shot.) (Very C.S.)
(Ending in violent shaking)
6. High long shot. Petals come down. F.F. under chandalier.
Marion stands stunned. She puts her hand to her head. and starts to swoon (her brop is still out.) Mary rushes in & catches her & carrys her off in her arms. (Bells start clanging.)
7. M.S. Mary carrys her to camera kissing her.
8. C.S. Marion reclining Mary bending over her. their eyes streaked with tears; they smile and gaze at eachothers eyes! blossoms descend.
(Violin music)
9. Mary puts Marion on a camel and they ride off across the desert – Marys burnoose flowing.
(chorus of religious music swells)

Bibliografía

Alber, Jan; Iversen, Stefan; Nielsen, Henrik Skov y Richardson, Brian, "Unnatural narratives, unnatural narratology: Beyond mimetic models" en *Narrative* (Vol. 18, No. 2), 2010, Columbus, Ohio State University Press, pp. 113-136.

Anker, Michael, *Aporethic Openings: the Ethics of Uncertainty* (Tesis doctoral inédita), Division of Media and Communications, The European Graduate School, Leuk, 2006. pp. 155.

Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 2001. pp. 168.

Astrachan, Gary, "Dionysos. Mainomenos. Lysios: Performing madness and ecstasy in the practices of art, analysis and culture" en *Journal of Jungian Scholarly Studies* (Vol. 4, No. 4, 2009), Jungian Society for Scholarly Studies, 2009. pp. 1-17.

Bataille, Georges, "L'esprit Moderne et le Jeu des Transpositions" en *Documents*, vol. 8. 1930. pp. 49-52.

______. "La structure psychologique du fascisme" en *La Critique Sociale* (No. 10), Paris, La Différence, 1933. pp. 159-165.

Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Librairie des bibliophiles parisiens, 1917. pp. 182.

Billingham, Jimmy, "Indeterminate Film-thinking and Interpretation" en *Networking Knowledge* (Vol. 2, No. 1), ISSN 1755-9944, 2009. pp. 1-14.

Blanchot, Maurice, *The Step Not Beyond,* trad. Lycette Nelson, Albany, State University of New York Press, 1992. pp. 164.

Bordwell, David; Staiger, Janet y Thompson, Kristin, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, London, Taylor & Francis, 2005. pp. 506.

Brakhage, Stan, *Metaphors of Vision,* Nueva York, Film Culture Inc., 1963

Brottman, Mikita, *Offensive Films: Towards an antropology of Cinéma Vomitif*, Westport, Greenwood, 1997. pp. 216.

Buñuel, Luis, "Cinema, Instrument of poetry" en Hammond, Paul, *The Shadow and its shadow: Surrealist writings on the cinema*, San Francisco, City lights, 2001. pp. 112-116.

Cahill, James Leo, "Anacinema: Peter Tscherkassky's Cinematic Breakdowns" en *Spectator* (Vol. 28, 2008), 2008. pp. 90-101.

Cammaer, Gerda Johanna, "EXPRMNTL 3 / Knokke-le-Zoute 1963", 2005. En *Synoptique*. http://www.synoptique.ca/core/en/articles/cammaer_flaming (Consultado el 27 de febrero de 2014).

Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, Madrid, Alianza Editorial, 2013. pp. 128.

Clover, Carol, "Her body, himself: Gender in the slasher film" en *Representations,* 20, 1987, pp. 187-228.

Cook, David, *A History of Narrative Film*, New York, Norton & Company, 1996. pp. 819.

Dollimore, Jonathan, *Sex, Literature and Censorship,* Cambridge, Polity, 2001. pp. 224.

Dottori, Riccardo, "The metaphysical parable in Giorgio de Chirico's painting" en *Metafisica* (No. 5-6), Roma, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, 2006. pp. 203-220.

Dulac, Germaine, "Rhytme et technique", en *Écrits sur le cinema* (1919-1937), Paris, Paris Experimental, 1994.

Dwoskin, Stephen, *Film is: the international free cinema*, Woodstock, The Overlook Press, 1975. pp. 272.

Edelman, Lee, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham y Londres, Duke University Press, 2004. pp. 208.

Egan, James (Ed.), *John Waters: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2011. pp. 224.

Erickson, Steve, "Interview with J. Hoberman" en *Senses of Cinema: Feature Articles,* vol.18, 2001.

Erlich, Victor, *Russian Formalism: History—Doctrine*, De Haag, Mouton Publishers, 1980. pp. 311.

Frampton, Daniel, *Filmosophy*, Londres y Nueva York, Wallflower, 2006. pp. 256.

Freedberg, David y Vittorio Gallese, "Movement, Embodiment, Emotion" en *Cannibalismes disciplinaires: Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Paris: Musée du Quai Branly-Institut Nationald'Histoire de l'Art (INHA). 2009. pp. 1-12.

Freud, Sigmund, "Lo ominoso" en *Obras Completas,* Vol. XVI, trad. José L. Etcheverry, Argentina, Amorrortu, 1992, pp. 219-251.

Frye, Brian L., "The dialectic of obscenity" en *Hamline Law Review,* 35:229, Minnesota, Hamline Law School, 2012, pp. 229-278.

Garcias, Mireia, *El título artístico en Giorgio de Chirico: el discurso metafísico (1908-1929)* (Tesis de maestría inédita), Departamento de Historia del Arte, Universidad de Les Illes Balears, Palma de Mayorca, 2011. pp. 145.

Gorer, Geoffrey, "The Pornography of Death" en *Encounter*, octubre, 1955, pp. 49-52.

Harrington, Stephanie, "Pornography is undefined at film-critic Mekas' trial" en *The Village Voice,* 18 de junio, 1964.

Hoberman, J., *Vulgar Modernism: Writing on movies and other media*, Philadelphia, Temple University Press, 1991. pp. 300.

______. *Jack Smith and his Secret Flix - Program Notes,* Nueva York, American Museum of Moving Image (AMMI), 1997. pp. 52

______. "Jack Smith: Bagdada and Lobsterrealism" en Hoberman y Leffingwell 1997, 1997, pp. 14-23.

______. *On Jack Smith's Flaming Creatures and other secret-flix of cinemaroc*, Nueva York, Granary/Hips Road, 2001. pp. 184.

______. *The Dream Life: Movies, Media and the Sixties*, New York, The New Press, 2003. pp. 461.

Hoberman, J. y Edward Leffingwell (ed.), *Wait for me at the bottom of the pool: The writings of Jack Smith*, Nueva York – Londres, High Risk Books, 1997. pp. 177.

Hoberman, J. y Jonathan Rosenbaum, *Midnight Movies*, Nueva York, Harper & Row, 1983. pp. 338.

Hunter, Jack, *Freak Babylon*, Londres, Creation Books, 2010. pp. 176.

James, David E., *Allegories of cinema: American film in the sixties*, Princeton, Princeton University Press, 1989. pp. 408.

Jameson, Fredric, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton, Princeton University Press, 1972. pp. 230.

Jentsch, Ernst, "On the Psychology of the Uncanny", trad. Roy Sellars, en *Angelaki* vol. 2, 1995, pp.7-16.

Johnston, Dominic, "Jack Smith's Rehearsals for the Destruction of Atlantis: 'Exotic' Ritual and Apocalyptic Tone" en *Contemporary Theatre Review*, vol 19 (2), 2009, pp. 164-180.

Joyce, Hester y Wilson, Scott, "'Bad Form': Contemporary Cinema's Turn to the Perverse", *COLLOQUY text theory critique*, vol. 18, 2009.

Kelman, Ken, "Smyth Myth" en *Film Culture Reader*, Nueva York, Cooper Square Press, 2000. pp. 280-284.

Knight, Arthur, "New American Cinema?" en *The Saturday Review,* noviembre 2, 1963.

Lacan, Jacques, *The Seminar of Jacques Lacan - Book X – Anxiety 1962-1963,* trad. Cormac Gallagher, Inédito. pp. 345.

Lyotard, Jean François, "Acinema" en *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York, Columbia University Press, 1986. pp. 349 - 359

______. "El trabajo del sueño no piensa" en *Discurso, Figura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, pp. 245-263.

MacDonald, Scott, *A Critical Cinema 5: Interviews with independent filmmakers*, Los Angeles, University of California Press, 2006. pp. 461.

Markopoulos, Gregory, "Innocent Revels" en *Film Culture,* vol. 33, 1964, p. 41.

Mekas, Jonas, *Diario del cine: El nacimiento del nuevo cine americano,* trad. Verónica Fernández-Muro, Madrid, Fundamentos, 1975. pp. 550.

Moine, Raphaëlle y Taminiaux, Pierre, "From Surrealist Cinema to Surrealism in Cinema: Does a Surrealist Genre Exist in Film?" en *Yale French Studies* (No. 109), New Haven, Yale University Press, 2006. pp. 98-114.

Moon, Michael, "Flaming Closets" en *October, vol.* 51, 1989, pp. 19-54.

Morris, Gary, "Raging and Flaming: Jack Smith in Retrospect" en *Bright Light Film Journal,* Julio, 2000.

Nietzsche, Friedrich, *La filosofía en la época trágica de los griegos*, Trad. Luis Fernando Moreno, Madrid, Valdemar, 2003. pp. 215.

______. *The Birth of Tragedy and Other Writings,* trad. Ronad Speirs, New York, Cambridge University Press, 2007. pp. 201.

Phelan, Peggy, *Unmarked: The politics of performance*, Londres y Nueva York, Routledge, 1998. pp. 207.

Quetelet, Adolphe, *A Treatise on Man and the Development of his Faculties,* Nueva York, Burt Franklyn, 1968. pp. 144.

Rees, A.L., *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*, London, BFI Publishing, 1999. pp. 208.

Renan, Sheldon, *An Introduction to the American Underground Film*, New York, E. P. Dutton & Co. Inc., 1967. pp. 318.

Renov, Michael, *The Subject of Documentary,* Minneapolis, university of Minnesota Press, 2004. pp. 312.

Reynolds, Lucy, "Hospitality Underground: Filmic Documents of an Oppositional Practice" en *Transmission: Hospitality,* South Yorkshire, Sheffield Hallam University, 2010, pp. 1-5.

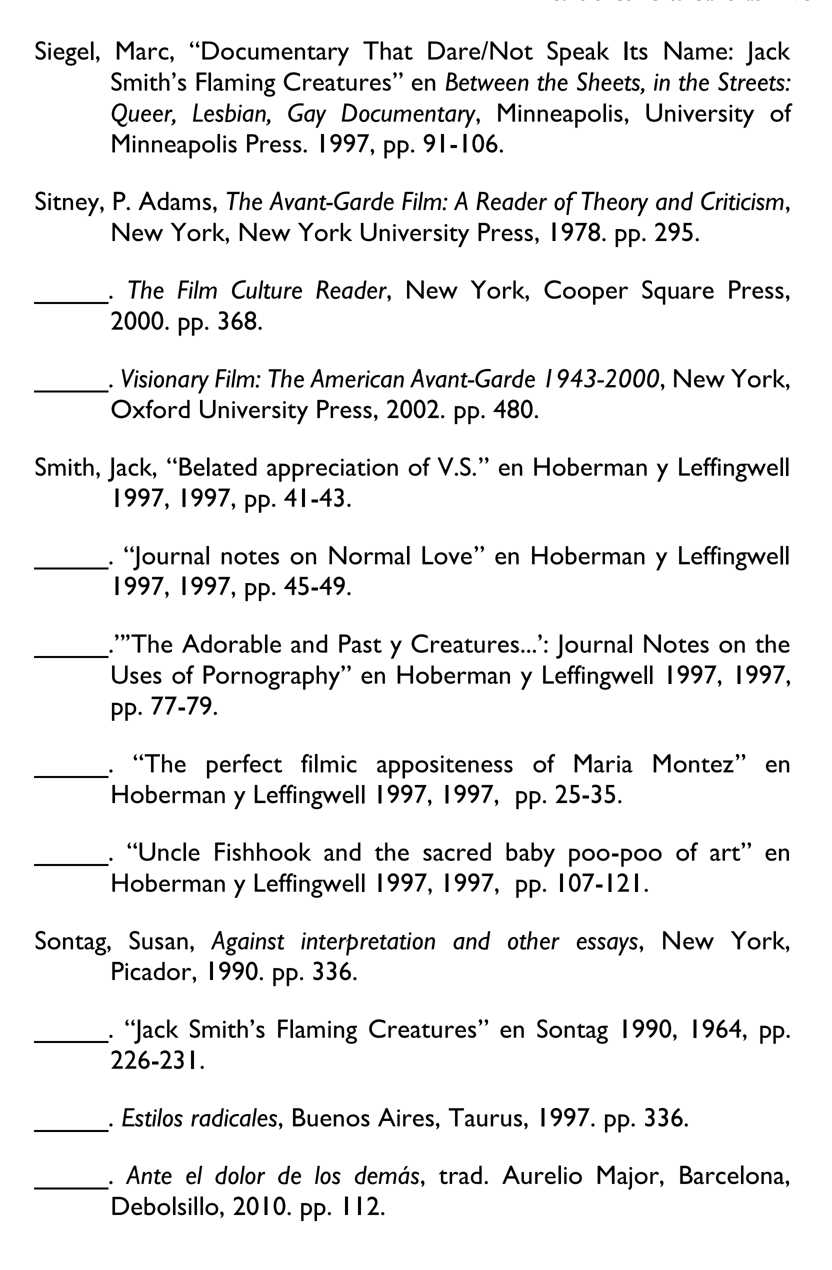
Rowe, Carel, *The Baudelairean Cinema: A Trend within the Amercian Avant-Garde*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982. pp. 157.

Russell, Dominique (ed.), *Rape in art cinema*, Londres, The continuum international publishing group, 2010. pp. 258.

Sargeant, Jack, *Naked Lens: Beat cinema*, Berkeley, Soft Skull, 2008. pp. 288.

Schopenhauer, Arthur, *The World as Will and Representation,* trad. R.B. Haldane y J. Kemp, London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co, 2011. pp. 694.

Shklovsky, Viktor, "Art as technique" en *Modern Criticism and Theory, ed. David Lodge*, New York, Longman, 1999. pp. 16-30.



Siegel, Marc, “Documentary That Dare/Not Speak Its Name: Jack Smith’s Flaming Creatures” en *Between the Sheets, in the Streets: Queer, Lesbian, Gay Documentary*, Minneapolis, University of Minneapolis Press. 1997, pp. 91-106.

Sitney, P. Adams, *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, New York, New York University Press, 1978. pp. 295.

______. *The Film Culture Reader*, New York, Cooper Square Press, 2000. pp. 368.

______. *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000*, New York, Oxford University Press, 2002. pp. 480.

Smith, Jack, “Belated appreciation of V.S.” en Hoberman y Leffingwell 1997, 1997, pp. 41-43.

______. “Journal notes on Normal Love” en Hoberman y Leffingwell 1997, 1997, pp. 45-49.

______.’”The Adorable and Past y Creatures...’: Journal Notes on the Uses of Pornography” en Hoberman y Leffingwell 1997, 1997, pp. 77-79.

______. “The perfect filmic appositeness of Maria Montez” en Hoberman y Leffingwell 1997, 1997, pp. 25-35.

______. “Uncle Fishhook and the sacred baby poo-poo of art” en Hoberman y Leffingwell 1997, 1997, pp. 107-121.

Sontag, Susan, *Against interpretation and other essays*, New York, Picador, 1990. pp. 336.

______. “Jack Smith’s Flaming Creatures” en Sontag 1990, 1964, pp. 226-231.

______. *Estilos radicales*, Buenos Aires, Taurus, 1997. pp. 336.

______. *Ante el dolor de los demás*, trad. Aurelio Major, Barcelona, Debolsillo, 2010. pp. 112.

Stevenson, Jack, "From the Bedroom to the Bijou: A Secret History of American Gay Sex Cinema" en *Film Quarterly*, vol.51: 1, 1997, pp. 24-31.

Suarez, Juan A., *Bike Boys, Drag Queens, Superstars: Avant-Garde, Mass Culture and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1996. pp. 384.

Tartaglia, Jerry, "The perfect queer appositeness of Jack Smith" en *Experimental cinema: The Film Reader*, Londres, Routledge, 2002, pp. 163-171.

Turing, Alan, "The Chemical Basis of Morphogenesis" en *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Series B, Biological Sciences* (Vol.237, No. 641), London, Royal Society, 1952. pp. 37-72.

Tyler, Parker, *Underground Film: A critical history*, Nueva York, Grove Press, 1969. pp. 265.

Villiers, Nicholas de, "'The vanguard - and the most articulate audience': Queer Camp, Jack Smith and John Waters" en *Forum: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and the Arts,* vol. 4, 2007.

Wees, WIliam C., *Light Moving in Time, Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film,* Berkeley – Los Angeles – Oxford, Uniersity of Califormia Press, 1992.

Williams, Linda. 2006. Generic Pleasures: Number and Narrative. En *Pornography: Film and Culture*, ed. Peter Lehman, 60-85. New Jersey: Rutgers University Press.

Youngblood, Gene, *Expanded Cinema*, New York, P. Dutton, 1970.

Zizek, Slavoj, *Looking Awry: An Introduction to Jaques Lacan through Popular Culture*. Massachusetts, October Books, 1991.

Filmografía

Fireworks, Dir. Kenneth Anger, 1947; San Francisco, Fantoma, 2007.

Freaks, Dir. Tod Browning, 1932; Burbank, Warner Bros, 2004.

Glenn or Glenda, Dir. Edward D. Wood Jr. 1953; Los Angeles, Columbia Classics, 2000.

Jack Smith and the Destruction of Atlantis, Dir. Mary Jordan, 2006; Nueva York, Tongue Press, 2006.

Labyrinth, Dir. Jan Lenica, 1961; Varsovia, Miniature Films Studio, 1961.

L'age d'or, Dir. Luis Buñuel, 1930; Nueva York, Kino video, 2004.

Le sang des bêtes, Dir. Geroges Franju, 1949; Nueva York, The Criterion Collection, 2004.

Les maitres fous, Dir. Jean Rouch, 1955; Cambridge, Studio 7 Arts, 2004.

Noviciat, Dir. Noël Burch, 1960; Paris, Lightcone, 1960.

Paris is burning, Dir. Jenny Livingston, 1990; Burbank, Miramax Home Entertainment, 2005.

Scorpio rising, Dir. Kenneth Angerr, 1964; San Francisco, Fantoma, 2007.

Strike, Dir. Sergei Eisenstein, 1924; Nueva York, Kino Video, 1999.

Un chien andalou, Dir. Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1929; Los Angeles, Transflux Films, 2004.